

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»

Плотников Иван Викторович

**МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И ИХ ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ
ТРАНСФОРМАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ:
ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ**

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

10.02.19 – теория языка
10.02.20 – сравнительно-историческое, типологическое
и сопоставительное языкознание

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Дзюба Елена Вячеславовна

Екатеринбург
2018

Содержание

Введение.....	6
Глава 1. Теоретические основы исследования метафорического моделирования в художественном тексте	16
1.1. Когнитивные основы изучения процессов метафорического моделирования	16
1.1.1. Метафорические модели и способы их описания	22
1.1.2. Когнитивная метафора как отражение поэтической эвристичности.....	26
1.2. Вопросы изучения идиостилевых особенностей творчества И.А. Бродского в современной филологической науке.....	29
1.2.1. Стилизовое своеобразие поэзии И.А. Бродского	39
1.2.2. Метафора как один из основных стилистических приемов в поэзии И.А. Бродского	44
1.3. Проблемы сопоставительного исследования поэтических текстов и их переводов	49
1.3.1. Переводы художественных текстов И.А. Бродского. Особенности автоперевода.....	56
Выводы из первой главы	63
Глава 2. Модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах цикла И.А. Бродского «Часть речи»	65
2.1. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Ниоткуда с любовью, надцатого марта.....».....	67
2.2. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Север крошит метал, но щадит стекло...».....	70
2.3. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...».....	72
2.4. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Это – ряд наблюдений. В углу – тепло...».....	75
2.5. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Потому что каблук оставляет следы – зима»	77
2.6. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с...».....	80

2.7. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...»	83
2.8. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Что касается звезд, то они всегда...»	85
2.9. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «В городке, из которого смерть расползалась по школьной карте...»	87
2.10. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Около океана, при свете свечи; вокруг...»	89
2.11. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Тихотворение мое, мое немое...»	91
2.12. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Темно-синее утро в заиндевевшей раме...»	93
2.13. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «С точки зрения воздуха, край земли...»	95
2.14. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Заморозки на почве и облысение леса...»	97
2.15. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Если что-нибудь петь, то перемену ветра...»	100
2.16. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «...и при слове "грядущее" из русского языка»	102
2.17. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Я не то что схожу с ума, но устал за лето...»	104
2.18. Поэтические микросистемы цикла «Часть речи», не формирующие отдельной модели репрезентации метафорических образов	106
Выводы из второй главы	108
Глава 3. Метафорические модели в поэтической макросистеме И.А. Бродского (поэтический цикл «Часть речи»)	113
3.1. Природоморфная метафора в цикле И.А. Бродского «Часть речи»	115
3.2. Антропоморфная метафора в цикле И.А. Бродского «Часть речи»	129
3.3. Артефактная метафора в цикле И.А. Бродского «Часть речи»	138
Выводы из третьей главы	140
Глава 4. Модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах англоязычных переводов цикла И.А. Бродского «Часть речи»	142

4.1. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Ниоткуда с любовью, надцатого марта...»	142
4.2. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Север крошит металл, но щадит стекло...»	145
4.3. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...»	146
4.4. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Это – ряд наблюдений. В углу – тепло...»	149
4.5. Репрезентация метафорических образов в англоязычном переводе стихотворения «Потому что каблук оставляет следы – зима»	151
4.6. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с...»	152
4.7. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...»	155
4.8. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Что касается звезд, то они всегда...»	157
4.9. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «В городке, из которого смерть расползлась по школьной карте...»	158
4.10. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Около океана, при свете свечи; вокруг...»	160
4.11. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Темно-синее утро в заиндевевшей раме...»	162
4.12. Репрезентация метафорических образов в англоязычном переводе стихотворения «С точки зрения воздуха, край земли...»	163
4.13. Репрезентация метафорических образов в англоязычном переводе стихотворения «Заморозки на почве и облысение леса...»	165
4.14. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Если что-нибудь петь, то перемену ветра...»	166
4.15. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «...и при слове "грядущее" из русского языка...»	169
4.16. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Я не то что схожу с ума, но устал за лето...»	171

4.17. Метафорические образы в англоязычных переводах стихотворений цикла «Часть речи», не формирующих моделей репрезентации метафорических образов.....	173
Выводы из четвертой главы	176
Глава 5. Анализ трансформаций внутренней структуры метафоры.....	178
5.1. Классификация способов лингвокогнитивного перевода метафоры ..	179
5.2. Стратегии перевода поэтических текстов И.А. Бродского на английский язык.....	183
5.3. Анализ трансформаций внутренней структуры метафоры в переводах поэтического цикла «Часть речи»	201
5.3.1. Природоморфная метафора в переводах цикла И.А. Бродского «Часть речи» на английский язык.....	203
5.3.2. Антропоморфная метафора в переводах цикла И.А. Бродского «Часть речи».....	217
5.3.3. Артефактная метафора в переводах цикла И.А. Бродского «Часть речи»	228
Выводы из пятой главы	232
Заключение	234
Список литературы	239
Приложение 1	258
Приложение 2	269

Введение

Настоящая диссертационная работа посвящена комплексному исследованию метафорического моделирования в поэтических текстах на уровне микросистем (отдельные стихотворения) и макросистемы (поэтический цикл), а также анализу метафорических переводческих трансформаций в лингвокогнитивном аспекте.

Степень разработанности проблемы. Одна из базовых идей когнитивизма заключается в том, что человеческое мышление оперирует ментальными когнитивными структурами, к которым, кроме прочих, относятся метафорические модели. Изучением процессов метафорического моделирования занимались А.Н. Баранов (1990, 1991, 1994, 1997), Э.В. Будаев (2007, 2013), Ю.Н. Караулов (1991, 1994), И.М. Кобозева (2004), Т.Г. Скребцова (2000), А.М. Стрельников (2006), А.П. Чудинов (2001-2003), G. Fauconnier (1998), G. Lakoff (1980, 1987, 1991, 1996, 2003, 2004), M. Turner (1995, 1998) и другие. В данном исследовании анализ метафорических трансформаций в переводах поэтических текстах производится с опорой на выявленные в тексте оригинала модели репрезентации метафорических образов, а также метафорические модели, имеющие фреймово-слотовую структуру. Исследование основано на базовых идеях когнитивной лингвистики, основные положения которой заключаются в следующем: 1) изучению подлежат ментальные репрезентации, символы, процессы и способности человека, которые порождают действия; 2) индивидуальность человека находится под влиянием его культуры [см. подробнее: Демьянков 1994: 19].

Изучение метафорических трансформаций в процессе перевода литературного произведения является одним из перспективных направлений в лингвистике и позволяет изучить особенности языковой картины мира автора и переводчика. Анализом переводческих трансформаций занимались такие

исследователи, как Н.К. Грабовский (2004), В.П. Григорьев (1979), Л.В. Кушнина (2011), Р. Левицкий (2009), А.Г. Минченков (2007), Ю.А. Сорокин (2003), А. Дейган (1997) и другие. В данной работе предпринята попытка изучения метафорических трансформаций в процессе лингвокогнитивного перевода с учетом когнитивных установок (стратегий) переводчиков.

В данной работе анализ метафорических трансформаций в переводах поэтических текстов производится с опорой на выявленные в тексте оригинала модели репрезентации метафорических образов, а также на метафорические модели, имеющие фреймово-слотовую структуру. В диссертации достижения теории метафорического моделирования применяются к переводческой практике, проводится анализ метафорических трансформаций при рассмотрении поэтического цикла «Часть речи» И.А. Бродского [Бродский 2010: 202-211]. Исследование проводилось также с учетом работ, посвященных изучению феномена творчества И.А. Бродского: М.Н. Айзенберг (1991, 1994); Д.Н. Ахапкин (2002, 2009); Т. Венцлова (2005); О.И. Глазунова (2005, 2008); В.П. Полухина (2006, 2010); Л.В. Лосев (2006); М. Кёнонен (2003); Д. Макфадьен (2000) и др.

Актуальность исследования метафорических трансформаций в лингвокогнитивном аспекте обусловлена перспективностью изучения метафорических трансформаций в теории когнитивной метафоры и теории перевода, важностью изучения языковой картины мира И.А. Бродского, необходимостью углубленного изучения переводческих стратегий при анализе поэтических текстов И.А. Бродского, переведенных на иностранные языки. В данном исследовании впервые предпринята попытка реконструкции метафорических моделей как в поэтических микросистемах (в отдельных поэтических текстах цикла), так и в поэтической макросистеме (в цикле в целом).

Объектом исследования послужили метафорические словоупотребления, которые участвуют в формировании метафорических моделей, реконструируемых в поэтических текстах И.А. Бродского и их переводах на английский язык.

Предмет исследования составляют закономерности функционирования метафорической системы, имеющие ключевое значение для процессов смыслопорождения, для выявления особенностей когнитивного сознания переводчика и автора-переводчика в русскоязычных поэтических текстах и англоязычных переводах данных текстов.

В качестве **материала** исследования использовался текст поэтического цикла И.А. Бродского «Часть речи», а также тексты переводов данного цикла на английский язык, к которым относится перевод Даниеля Вейсборта [Brodsky 1978: 311-320] и автоперевод произведения [Brodsky]. Выбор материала обусловлен адекватным для данного исследования объемом поэтического произведения, проблемой сопоставления перевода с авторским переводом, а также проблемой анализа авторского перевода художественного текста.

Целью исследования выступает изучение переводческих трансформаций метафорических моделей художественного текста в лингвокогнитивном аспекте.

Для реализации данной цели были поставлены следующие **задачи**:

- уточнить теоретические основы исследования метафорических моделей в художественных текстах и метафорических трансформаций в переводных текстах;
- выделить и охарактеризовать метафорические модели, функционирующие в тексте поэтического цикла И.А. Бродского «Часть речи» на уровне микросистемы (отдельное стихотворение) и макросистемы (поэтический цикл в целом);
- охарактеризовать понятие лингвокогнитивного перевода метафоры;
- разработать классификацию способов лингвокогнитивного перевода метафоры;
- провести анализ метафорических трансформаций в переводных текстах поэтического цикла И.А. Бродского «Часть речи», обусловленных спецификой переводческих стратегий.

Методология диссертации выстраивается с учетом достижений исследователей, изучавших *поэтическое наследие И.А. Бродского* (В.А. Куллэ 1990, 1996; В.П. Полухина 1995, 2006, 2010; А. Лосев 1981, 1962; А.А. Александрова 2007; Д.Н. Ахапкин 2002, 2009; G.L. Kline 1979; M. Könönen 2003; S. Tuoma 2003 и другие), ключевых концепций в области *теории метафорического моделирования* (А.Н. Баранов 1991, 1994; Ю.Н. Караулов 1991, 1994; Е.С. Кубрякова 1996, 1999; Т.Г. Скребцова 2000; А.П. Чудинов 2001, 2003; Е.И. Шейгал 1999, 2000; M. Johnson, 1989; G. Fauconnier 1998; G. Lakoff 1980, 1987, 1993; M. Turner 1995, 1998 и другие) и *теории перевода* (Н.К. Гарбовский 2004; В.С. Виноградов 2001; Ю.Д. Левин 1963; Ю.А. Сорокин 2003; Н.В. Белозерцева 2017; Карпухина В.Н. 2012).

Для решения конкретных задач исследования применялся комплекс **методов**, разработанных в современной когнитивной и сопоставительной лингвистике: когнитивное моделирование, дискурсивный анализ языка, сравнительный и сопоставительный анализ с учетом национальных особенностей соответствующих языков и культур, контекстологический и концептуальный анализ, а также количественная обработка полученных данных. Отбор метафор осуществлялся с использованием метода сплошной выборки. При обобщении, систематизации и интерпретации материала применялся метод аналитического описания.

Теоретическая значимость настоящей диссертации заключается в исследовании метафорических трансформаций в лингвокогнитивном аспекте: в выявлении связи между элементами действительности и их метафорической репрезентацией в художественном тексте, в разграничении исследования поэтических микросистем (отдельные стихотворения цикла) и макросистемы (поэтический цикл в целом). В настоящей диссертации были выявлены модели репрезентации метафорических образов поэтических микросистем цикла И.А. Бродского «Часть речи» (оппозиционная, кольцевая, концентрическая,

ступенчатая, пересекающаяся, модель последовательной аналогии), а также метафорические модели, актуальные для всего произведения (ХОЛОД – ЭТО ПОКОЙ, ПАМЯТЬ – ЭТО БЛАГОДАТЬ, ЯЗЫК – ЭТО ОРГАНИЗМ и др.). Теоретическая значимость проявляется в развитии теории изучения переводческих стратегий и лингвокогнитивных исследований поэтического текста автора-переводчика. В ходе исследования выявлено, что в переводе Д. Вейсборта прослеживается использование вербальной стратегии и стратегии формальной стилизации, что было обусловлено интенцией переводчика к вербальному соответствию оригинальному тексту и к формальному соответствию англоязычному поэтическому тексту, характерному для XX века. В автопереводе прослеживается использование формальной стратегии, что обусловлено интенцией к сохранению оригинальной поэтической формы (ритм, рифма и др.) и к расширению смыслов русскоязычного текста.

Материалы диссертации могут быть в дальнейшем использованы в исследованиях, посвященных проблемам метафорических трансформаций, при изучении идиостилевых особенностей творчества И.А. Бродского, а также в работах, посвященных проблемам общей теории метафорического моделирования. Кроме того, диссертация может представлять интерес для развития теории перевода, поскольку затрагивает проблемы взаимной переводимости / не-переводимости метафорических моделей русского и английского языков.

Научная новизна исследования заключается в изучении образной структуры поэтических микросистем (отдельные стихотворения цикла); в реконструкции и описании метафорических моделей данных микросистем, а также в определении значения моделей микросистем для реконструкции когнитивных метафорических моделей, репрезентированных на уровне макросистемы (целого поэтического цикла И.А. Бродского «Часть речи»); в разработке классификации лингвокогнитивных способов перевода метафоры; в

комплексном анализе метафорических трансформаций на уровне микросистем и макросистемы в переводах произведения на английский язык (в том числе – в автопереводе); в определении основных когнитивных установок переводчиков названного цикла через стратегии перевода поэтического текста (*формальная, вербальная, стратегия формальной стилизации*).

Практическая ценность работы связана с возможностью использования материалов исследования в практике вузовского преподавания теории языка, когнитивной лингвистики, сопоставительного языкознания и межкультурной коммуникации, а также в других исследованиях, развивающих теорию метафорического моделирования в художественном дискурсе, теорию изучения переводческих стратегий и посвященных изучению индивидуально-авторской картины мира И.А. Бродского.

Обоснованность и достоверность результатов исследования обеспечена репрезентативностью языкового материала, современной теоретико-методологической базой исследования, а также применением перспективных методик лингвокогнитивного анализа.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Метафорические образы в структуре поэтических микросистем (стихотворений цикла И.А. Бродского «Часть речи») формируют метафорические модели, анализ которых позволяет выявить особенности индивидуально-авторской концептуальной системы. К числу моделей репрезентации метафорических образов, выявленных в поэтических микросистемах, относятся такие модели, как *оппозиционная, кольцевая, ступенчатая, концентрическая, пересекающаяся и модель последовательной аналогии*.

2. *Оппозиционная модель* репрезентации метафорических образов является наиболее частотной в поэтическом цикле И.А. Бродского «Часть речи». Использование данной модели подразумевает противопоставление через метафорические образы двух объектов поэтической речи, либо двух сторон

(сущностей) одного объекта. *Модель последовательной аналогии* является своеобразным антиподом оппозиционной модели, ее использование связано с отождествлением через метафорические образы двух или более объектов поэтической речи.

3. *Концентрическая модель* репрезентации метафорических образов, заключающаяся в сужении объекта метафоризации, служит в анализируемом произведении для определения лирического субъекта как основного действующего лица произведения. На восприятии определенных явлений и объектов конкретным героем построено большинство метафорических образов. В конце произведения на основе переживания своего личного опыта лирический субъект приходит к общим выводам, которые в рамках анализа также выражены метафорическими образами. Движение от личного опыта к философским обобщениям выражено использованием *ступенчатой модели* в двух поэтических микросистемах цикла.

4. В *кольцевой модели* репрезентации метафорических образов ключевую роль играют взаимосвязанные начальный и конечный образы, они содержат основную мысль текста, определяют его тему (в рассматриваемом цикле: память, поэтическое творчество, жизнь и смерть), остальные метафорические образы микросистемы иллюстрируют развитие основной мысли от начального метафорического образа к конечному. *Пересекающаяся модель* репрезентации метафорических образов отождествляет два или более объекта поэтической речи, однако, в отличие от *модели последовательной аналогии*, в *пересекающейся модели* лишь единичные образы связывают метафорически выраженные в микросистеме объекты.

5. Анализ метафорического моделирования в поэтических микросистемах позволяет выявить все метафорические образы произведения, что является одним из этапов в определении его концептуальных смыслов для

дальнейшего анализа метафорического моделирования в макросистеме (поэтическом цикле).

6. Анализ метафорического словоупотребления позволил выделить универсальные доминантные метафорические модели в поэтической макросистеме (цикл И.А. Бродского «Часть речи»). Такие универсальные доминантные модели выстраиваются в изучаемом произведении И.А. Бродского на основе природоморфной и антропоморфной метафор. К числу основных метафорических моделей цикла относятся такие модели, как ХОЛОД – ЭТО УЧИТЕЛЬ, ПОГОДА – ЭТО НАТИСК, ПАМЯТЬ – ЭТО БЛАГОДАТЬ, ЯЗЫК – ЭТО ЗВУК, ЯЗЫК – ЭТО ОРГАНИЗМ и некоторые другие.

7. Анализ метафорических трансформаций в лингвокогнитивном аспекте обобщает изменения структуры метафорических моделей и иные лингвистические трансформации, позволяя исследовать языковые картины мира автора и переводчика текста. Основным способом лингвокогнитивного перевода метафоры в автопереводе рассматриваемого произведения является **Языковая трансформация**, в переводе Д. Вейсборта – **Полная эквиваленция**.

8. Классификация способов лингвокогнитивного перевода метафоры тесно связана с проблемой анализа переводческих стратегий. В переводных текстах И.А. Бродского доминирующей стратегией перевода является *формальная стратегия*, в переводах Д. Вейсборта – *вербальная стратегия*. Иными словами, ключевой интенцией И.А. Бродского при переводе своих поэтических текстов является интенция к соответствию поэтической форме оригинала. Интенция к вербальному соответствию оригинальному тексту у Д. Вейсборта подкрепляется *стратегией формальной стилизации*, что в рассматриваемом случае подразумевает использование свободного стиха, позволяющего не изменять вербальное содержание произведения.

9. За счет сохранения формы русскоязычных текстов в переводах И.А. Бродского вербальное наполнение стихотворений расширяет

первоначальные образы, что может служить автокомментарием к рассмотренным русским стихотворениям И.А. Бродского. Создание англоязычного аналога русскоязычного поэтического текста не являлось когнитивной установкой автора-переводчика. Когнитивной установкой Д. Вейсборта предположительно являлась интенция к созданию англоязычного текста, вербально соответствующего оригинальному стихотворению и отвечающего представлениям читателя о типичной форме англоязычного поэтического текста.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертационного исследования отражены в 7 публикациях общим объемом 2,1 п.л., в том числе в 3 статьях, которые были опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ (одна из них – в журнале, индексируемом в базе данных Web of Science).

Структура и объем диссертации определены целью и задачами исследования. Данная работа состоит из введения, пяти глав с выводами по каждой из них, заключения, библиографического раздела и двух приложений.

В первой главе формулируются теоретические основы когнитивной метафорологии: характеризуются направления изучения концептуальной метафоры, перечисляются методики описания и классифицирования метафорических моделей на основе теории когнитивной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона. В последующих параграфах отражается современное состояние теории и практики изучения идиостилевых особенностей творчества И.А. Бродского, освещаются проблемы теории перевода, основные этапы ее развития. Особое внимание уделяется методам передачи метафор в поэтических и переводных художественных текстах (с использованием достижений когнитивной лингвистики), а также особенностям переводов и автопереводов поэтических текстов И.А. Бродского.

Во второй главе проводится анализ метафорических образов поэтических микросистем (отдельных стихотворений) цикла И.А. Бродского «Часть речи».

Образные структуры микросистем описываются через модели репрезентации метафорических образов, такие как *оппозиционная модель*, *модель последовательной аналогии*, *кольцевая модель*, *пересекающаяся модель*, *концентрическая модель* и *ступенчатая модель*.

В третьей главе проводится анализ на уровне макросистемы рассматриваемого произведения, представлена структура метафорических моделей, реконструируемых в поэтическом цикле И.А. Бродского «Часть речи», выявленные метафорические словоупотребления являются концептуальными для всей макросистемы. Анализируется развитие смыслов произведения через репрезентацию природоморфной, антропоморфной и артефактной метафор.

В четвертой главе рассматриваются трансформации метафорических образов поэтического цикла «Часть речи» (метафорической макросистемы) и их моделей, выявленных во второй главе, в англоязычных переводах произведения. Метафорические образы микросистем переводов сопоставляются с выявленными в микросистемах оригинала метафорическими образами.

Пятая глава посвящена описанию понятия лингвокогнитивного перевода и классификации способов лингвокогнитивного перевода метафоры. Разработанная классификация иллюстрируется через анализ метафорических трансформаций в макросистемах переводных текстов цикла И.А. Бродского «Часть речи».

В Заключении подводятся итоги проведенной работы, намечаются перспективы дальнейшего исследования по развиваемой в диссертации научной проблематике.

Список литературы, включающий 186 источников (из них 33 на иностранном языке), представляет собой перечень исследований, которые легли в основу формирования концепции диссертации.

Глава 1. Теоретические основы исследования метафорического моделирования в художественном тексте

В данной главе рассматривается проблема метафорического моделирования в художественном тексте. **Целью** настоящей главы является определение теоретических основ исследования метафорического моделирования, а также основ анализа метафоры в поэтическом тексте.

К **задачам** главы относятся:

- выделение когнитивных основ изучения процессов метафорического моделирования,
- определение теоретических основ анализа метафоры в поэтическом тексте,
- анализ особенностей перевода поэтического текста и особенностей автоперевода.

В параграфе 1.1. определяются теоретические основы процессов метафорического моделирования. В параграфе 1.2. рассматриваются идиостилевые особенности поэтических текстов И.А. Бродского, особое внимание уделяется метафоре в творчестве поэта. В параграфе 1.3. рассматриваются проблемы сопоставительного исследования поэтических текстов и их переводов, а также проблемы автоперевода.

1.1. Когнитивные основы изучения процессов метафорического моделирования

Последние десятилетия лингвистическая наука стремительно развивалась по пути актуального направления, носящего название когнитивная лингвистика или когнитивистика. Данное научное направление обратило интерес ученых к

вопросам человеческого разума, мыслительных и ментальных процессов, что в итоге привело к смене научной парадигмы.

Фундаментальная идея когнитивной лингвистики заключается в следующем: человеческое мышление оперирует ментальными когнитивными структурами, представляющими собой фреймы, сценарии и пр. (Н.Д. Арутюнова [Арутюнова 1990], Э.В. Будаев [Будаев 2007], В.З. Демьянков [Демьянков 1994], А.П. Чудинов [Чудинов 2003] и др.).

Особое место в лингвокогнитологии занимает когнитивная теория метафоры. Данная теория вывела метафорологию на качественно новый уровень. В последнее время к феномену метафоры обращаются философы, лингвисты, психологи, литературоведы, а также представители других лингвистических наук.

Центральное место в когнитивной лингвистике занимает проблема категоризации окружающей действительности, важную роль в которой играет метафора как проявление аналоговых возможностей человеческого разума. Метафору в современной когнитивистике принято определять как ментальную операцию, как способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира [Будаев 2007: 17].

Основоположителем такого подхода к метафоре считается профессор Калифорнийского университета в Беркли Джордж Лакофф. А.Н. Баранов отмечал, что изданная в 1980 г. книга Дж. Лакоффа и М. Джонсона «*Metaphors We Live by*» [Lakoff 1980] (в русском переводе [Лакофф 2004]) очень быстро стала «своеобразным аналогом сосюровского «Курса общей лингвистики» в когнитивизме лингвистического извода» [Баранов 2004: 7]. Согласно теории когнитивной метафоры, «в основе метафоризации лежит принцип взаимодействия между структурами сферы-источника (source domain) и сферы-мишени (target domain). В результате односторонней метафорической проекции (metaphorical mapping) сформировавшиеся в ходе взаимодействия человека с окружающим миром элементы сферы-источника структурируют концептуальную сферу-

мишень, что составляет сущность когнитивного потенциала метафоры» [Будаев 2013: 8].

Метафора как языковой феномен является объектом изучения многих филологических дисциплин. При этом традиционно противопоставляется метафора как единица номинации (объект лексикологии) и метафора как троп (объект теории художественной речи). И в той, и в другой отрасли существует множество работ, описывающих различные стороны этого языкового феномена: механизмы метафорических переносов, место метафоры в лексической системе языка, классификации метафоры, её экспрессивно стилистические возможности и т.д.

Философы и ученые романтического склада, искавшие истоки языка в эмоциональных и поэтических импульсах человека, считали метафору фатальной неизбежностью, единственным способом не только выражения мысли, но и самого мышления.

В.Н. Телия в работе «Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира» отмечает, что метафора «способна обеспечить рассмотрение вновь познаваемого через уже познанное, зафиксированное в виде значения языковой единицы. В этом переосмыслении образ, лежащий в основе метафоры, играет роль внутренней формы с характерными именно для данного образа ассоциациями, которые предоставляют субъекту речи широкий диапазон для интерпретации» [Телия 1988: 180].

О связи процесса метафоризации с человеческим сознанием говорит и Р. Уфимцев в книге «Хвост ящерицы», автор замечает, что такая взаимосвязь отражается и в произведениях искусства: «Одна часть произведения метафорически отражает другую, произведение искусства отражает другие произведения, наконец, художественные образы в произведении метафорически отражают реальность, частью которой являются сами. Но подобной самореферентностью обладает и сознание человека – оно отражает мир, частью

которого является сам человек, оно отражает сознание других людей, и само себя – в форме ассоциативного и образного мышления» [Уфимцев 2010: 25].

Человеческий язык является важным ресурсом данных о человеческом мышлении, поскольку понятия, которые порождает язык, помогают упорядочить реальность, воспринимаемую человеком. А.А. Прокопьева отмечает: «Эта понятийная система играет важную роль в определении поведения человека в мире, контактов с другими людьми. А поскольку понятийная система в значительной степени метафорична, повседневный опыт человека определяется при помощи метафоры. Однако метафоричность сознания не всегда осознается человеком, поскольку в повседневной деятельности человек чаще всего действует автоматически, согласно определенным схемам. Выявление этих схем возможно при обращении к естественному языку, поскольку в мышлении используется та же понятийная система, которая отражается в языке» [Прокопьева 2007: 42].

Концептуальная метафора – когнитивный процесс, который выражает и формирует новые понятия, обеспечивающий получение нового знания. Метафора рассматривается как видение одного объекта через другой и является одним из способов репрезентации знания в языковой форме. «Метафора обычно относится не к отдельным изолированным объектам, а к сложным мыслительным пространствам, областям чувственного или социального опыта. В процессах познания эти сложные непосредственно ненаблюдаемые мыслительные пространства соотносятся через метафору с более простыми или с конкретно наблюдаемыми мыслительными пространствами» [Кубрякова 1996: 55].

Дж. Лакофф отмечает: «...the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another» [Lakoff 1980: 5]. Концепт метафорически структурирован, человеческая деятельность метафорически структурирована, следовательно, язык метафорически структурирован. Метафоры возможны именно потому, что являются метафорами концептуальной системы человека.

Особенное распространение получили исследования концептуальной метафоры в сфере политической коммуникации [Баранов 1994], [Чудинов 2003]. Помимо общей характеристики теории концептуальной метафоры, американские исследователи рассмотрели следствия военной метафоры Дж. Картера и показали, что, казалось бы, совершенно лишенная эмоциональной оценки метафора ТРУД – ЭТО РЕСУРС позволяет скрывать антигуманную сущность экономической политики государств как с рыночной, так и с тоталитарной экономикой.

Специальные наблюдения позволяют выделить три регионально-методологических центра исследований в сфере политической метафоры: североамериканский (Дж. Лакофф, О. Санта Ана), европейский (А. Мусолфф, П. Друлак) и российский (А.П. Чудинов, Т.В. Шмелева). Несмотря на разнообразие подходов, исследователи продолжают развивать отдельные положения теории концептуальной метафоры. Так, А. Мусолфф отмечает, что необходимо пересмотреть тот взгляд на концептуальную метафору, при котором структура сферы-источника жестко детерминирует постижение сущностей сферы-мишени и предлагает дополнить теорию концептуальной метафоры понятием концептуальной "эволюции" (conceptual evolution) метафор [Musolff 1995].

Тот факт, что в политическом дискурсе реализуются различные или совершенно противоположные по оценочному смыслу сценарии одной и той же метафорической модели, указывает на необходимость учитывать два взаимодополняющих фактора: экспериенциальную основу (традицию) и "концептуальную гибкость" [Будаев 2007: 19].

Другими словами, метафоры действуют в политическом дискурсе, подобно тому, как живые организмы, обладающие свойствами наследственности и изменчивости, взаимодействуют с окружающей средой, или "выживают" и "эволюционируют" наряду с другими метафорами. В общем и целом,

подчеркивается необходимость учета дискурсивных факторов, оказывающих сильное влияние на функционирование концептуальной политической метафоры.

Метафора выводит наружу один из парадоксов жизни, состоящий в том, что ближайшая цель того или другого действия (и в особенности творческого акта) нередко бывает обратна его далеким результатам: стремясь к частному и единичному, изысканному и образному, метафора может дать языку только стертое и безликое, общее и общедоступное. Создавая образ и апеллируя к воображению, метафора порождает смысл, воспринимаемый разумом.

Метафорические модели и когнитивные системы рассматриваются также и в художественном дискурсе. Как отмечают Л.А. Сергеева, Г.Г. Хисамова и В.А. Шаймиев, «рассматривая художественный текст как усложненную форму коммуникации, когнитивный анализ помогает проследить возможные аспекты взаимодействия когнитивных систем автора и читателя и определить характер этого взаимодействия» [Сергеева, Хисамова, Шаймиев 2014: 5]. В статье «О когнитивном анализе художественного текста Г.Г. Хисамова и С.В. Овчинникова также утверждают, что «концептуальный, когнитивный, анализ художественного текста связан с нахождением в нем ключевых концептов и определением ключевых знаков, выражающих ключевой концепт. Ключевой концепт представляет собой ядро индивидуально-авторской художественной картины мира, воплощенной в отдельном тексте или в совокупности текстов одного автора» [Хисамова, Овчинникова 2015: 210].

Исследование Шинкаренковой М.Б. посвящено изучению метафорических моделей в дискурсе русской рок-поэзии [Шинкаренкова 2005]. Исследование О.В. Трынковой посвящено изучению метафорического моделирования в англоязычном постмодернистском тексте, автор научной работы отмечает, что в таком тексте «метафорическое моделирование в большинстве случаев поддерживается риторико-стилистическими средствами, реализуемыми единицами всех языковых уровней» [Трынкова 2010].

Появление все новых и новых модификаций теории метафоры в ее применении к изучению того или иного дискурса, обращение исследователей ко все новым и новым дискурсивным источникам метафор – все это требует всестороннего осмысления истории, культуры и современного состояния названного научного направления, закономерностей взаимодействия с другими научными школами, а также перспектив исследования метафоры.

1.1.1. Метафорические модели и способы их описания

Моделирование в когнитивной науке стало необходимым для систематизации процессов концептуализации и категоризации. Идея метафорической модели как одной из разновидностей когнитивной модели была выдвинута Дж. Лакоффом и М. Джонсоном.

Когнитивная модель – характеристика процесса категоризации в естественном языке. Кроме метафорической, выделяют еще три типа когнитивных моделей: пропозициональные, схематические (образные), и метонимические.

Дж. Лакофф и М. Джонсон утверждают, что «метафорические концепты – это способы частичного структурирования одного вида опыта в терминах другого» [Лакофф, Джонсон 2004: 112]. Их методика описания метафорической модели связана с наложением многомерной структуры одного концепта на соответствующую структуру другого. Для данной методики авторы вводят понятие эмпирических гештальтов.

«Эмпирические гештальты – это многомерные структурированные целые» [Лакофф, Джонсон 2004: 115]. Для описания структуры гештальта Дж. Лакофф и М. Джонсон предлагают следующую многомерную схему: 1. Участники. 2. Части. 3. Этапы. 4. Линейная последовательность. 5. Причинная связь. 6. Цель.

В результате наложения структуры области источника на область цели последняя подвергается преобразованиям, характерным для процесса метафоризации.

Описывая процессы моделирования, Ч. Филлмор использует целую цепочку взаимосвязанных терминов. Термин сцена используется для описания опытных данных из реального мира. Термин схема используется при описании когнитивной структуры, используемой при категоризации действий. Термин фрейм используется при описании специфического лексико-грамматического обеспечения для наименования категорий и отношений, обнаруженных в схемах. Термин модель используется для описания представлений о мире, которые формирует интерпретатор при интерпретации текста [Fillmore 1982: 108].

Ученый Марвин Минский ввел понятие фрейма в 1974 г., он определял фрейм как минимально необходимую структурированную информацию [Минский 1979]. А.П. Чудинов определяет фрейм как единицу знаний, структура которой формируется вокруг некоего понятия и содержит информацию, относящуюся к этому понятию. Фреймы организуют наше понимание мира в целом, это некий каркас информации для представления типичной ситуации [Чудинов 2007: 132]. Слот представляет собой составляющую фрейма, его конкретизацию, элемент ситуации.

Т.В. Романова отмечает: «Модели используются с целью понимания моделируемого объекта, т.е. выступают как своеобразные онтологические нормы, а моделирование даёт возможность прогнозирования тенденций эволюции объектов, перспектив изучения их свойств и структур и т.д.» [Романова 2014]. Таким образом возникла когнитивная модель.

Теория когнитивной модели основана на следующих положениях:

- концептуальные системы непосредственно основаны на человеческом восприятии, на физическом и социальном опыте человека;

- иные концептуальные системы используют метафору, метонимию и «ментальную образность», и выходит за рамки точного отражения внешней реальности;

- процесс когнитивной переработки сложнее простого соположения понятий и зависит от структуры отдельных концептов и от того, какие понятия в нем задействованы.

А.А. Прокопьева отмечает, что метафорическую модель необходимо рассматривать «в качестве основной когнитивной операции, важнейшего способа познания мира путем переноса понятия (концепта) из одной, обычно конкретной, чувственной сферы в другую, более абстрактную» [Прокопьева 2007: 50].

А.П. Чудинов в монографии «Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации» (2003) дает следующее определение метафорической модели: «Метафорическая модель – это существующая и/или складывающаяся в сознании носителя языка схема связи между понятийными сферами, которую можно представить определенной формулой» [Чудинов 2003: 70].

Формирование метафорической модели основано на взаимодействии когнитивной структуры «источника» (source domain) и когнитивной структуры «цели» (target domain). «В процессе метафоризации некоторые области цели структурируются по образцу источника, т.е. происходит «метафорическая проекция» (metaphorical mapping) или «когнитивное отображение» (cognitive mapping)» [Баранов 2004].

Выделяют два аспекта метафорического моделирования:

- В процессе метафоризации поиск образа происходит интуитивно, бессознательно, но его формирование и адаптация к представлению модели объекта – уже чисто рациональный и логический процесс. Метафорическая модель объясняется уже после образования.

- Признаки, выделяемые в процессе метафорического именования, всегда являются значимыми для описания свойств объекта. Однако ассоциативные связи формируют исходный образ объекта или ситуации. Таким образом, метафорическая модель представлена в тексте ограниченным количеством языковых единиц, но имплицитно содержит бесконечное количество компонентов.

Когнитивная теория метафоры порождает развитие нескольких направлений, каждое направление предлагает свою методику описания метафорических моделей. Дескрипторная теория метафор (А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов, Н.В. Павлович) предполагает исследование больших корпусов метафор, присущих разным контекстам, такой подход удобен для изучения дискурса в целом.

Метафора описывается как множество кортежей сигнификативных и денотативных дескрипторов, представляющих, соответственно, область источника и область цели метафорической модели (М-модели). Метафоры представляют собой регулярно воспроизводящиеся в рамках М-модели пары отображений <сигнификативный дескриптор n , денотативный дескриптор m >. Так, метафора «война законов» представляется в дескрипторной теории метафоры в виде двухэлементного множества: {<война>, <законодательская деятельность>;<законодательство.>} [Баранов 2004].

Использование данного метаязыка дает возможность единообразно анализировать метафорические модели и затем при помощи компьютерных баз данных производить обработку полученной информации. Тематически связанные поля образуют метафорические модели, которые далее описываются иерархически упорядоченными деревьями сигнификативных дескрипторов.

Методика А.П. Чудинова, представленная в монографии «Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации» [Чудинов 2003], нацелена на описание метафорической модели, в соответствии с ее традиционным

пониманием в когнитивной лингвистике. В рамках данной методики описываются такие компоненты процесса метафорического проецирования как исходная понятийная область (сфера-источник), новая понятийная область (сфера-цель), компонент, связывающий сферу-источник и сферу-цель. Так же в рамках данной методики происходит выделение фреймов, относящихся к описываемой метафорической модели, определение слотов, составляющих фрейм. Слот является более конкретным представлением фрейма в тексте. Так же в рамках данной методики происходит выявление дискурсивной характеристики модели и определение продуктивности модели.

Традиционное описание метафорической модели в терминах сферы-источника и сферы-цели представляется подходящим для анализа поэтической макросистемы в нашем исследовании, так как количественное определение продуктивности определенной метафорической модели не является целью данного исследования. Целью исследования является описание метафорического проецирования в динамике определенного художественного произведения и определение его основных мотивов.

1.1.2. Когнитивная метафора как отражение поэтической эвристичности

Как было отмечено Дж. Лакоффом и М. Джонсоном [Lakoff 1980], метафоры пронизывают повседневную жизнь, лежат в основе мышления и восприятия действительности, являются инструментом познания. Очевидно, что простое установление зрительного соответствия одной вещи с другой не может являться процессом познания, следовательно, в основе когнитивной метафоры лежит установление более существенной взаимосвязи двух сущностей.

Роман Уфимцев отмечает: «метафоры не играют роль простого риторического средства, а формируют смысловую основу языка, речи и

мышления в целом» [Уфимцев 2010: 17]. Рассмотрим пример из стихотворения А. Вознесенского:

Вместо каменных истуканов

Стынет стакан синевы —

без стакана [Вознесенский].

Данные строки – об аэропорте. Поэт установил зрительное соответствие между «прозрачным» зданием аэропорта и стаканом. Когнитивной такая метафора считаться не может, отсутствует элемент познания действительности, граница между двумя сравниваемыми объектами нерушима, они похожи друг на друга, но не перенимают свойства друг друга.

В большей степени соответствует представлениям о когнитивной метафоре поэтика метареализма. Данный термин был выведен Михаилом Эпштейном, он отмечал: «Метареализм напряженно ищет ту реальность, внутри которой метафора вновь может быть раскрыта как метаморфоза, как подлинная взаимопричастность, а не условное подобие двух явлений. Метареализм — это не только „метафизический“, но и „метафорический“ реализм, то есть поэзия той реальности, которая спрятана внутри метафоры и объединяет её разошедшиеся значения — прямое и переносное» [Эпштейн 2016: 242]. Такой подход к метафоре очень близок теории Дж. Лакоффа, поскольку метареализм так же предполагает познание через метафору.

Одним из поэтов-метареалистов был Иван Жданов, который писал:

Мороз в конце зимы трясёт сухой гербарий

и гонит по стеклу безмолвный шум травы,

и млечные стволы хрипят в его пожаре,

на прорези пустот накладывая швы [Жданов 2016: 55].

Метафора у Ивана Жданова не уподобляет одно другому, она связывает мороз и траву, холод и пожар, стволы и швы. Все объекты находятся в прямой зависимости друг от друга. По М.Н. Эпштейну познание у поэтов-метареалистов

происходит за счет объединения прямого и переносного значения, однако здесь так же стоит говорить о связи физического и метафизического: «безмолвный шум травы» и «прорези пустот» не имеют своего прямого физического выражения, однако их значение проявляется за счет чисто физических деталей.

О такой связи в поэзии говорит Ю.В. Казарин в своей книге «Поэзия и литература»: «Эта загадочная субстанция существует на уровне ощущений, хотя логика говорит: между физикой и метафизикой есть какая-то связь, т. е. некая интерфизика. Физическое и метафизическое взаимодействует, между ними нет пустоты, или — свято место пусто не бывает. Что-то там (здесь?) должно быть. Пусть будет третье вещество интерфизической природы, т. е. имеющее свойства и физического, и метафизического вещества (и энергии) — вещества, представляющего собой связь (связи), гармонию (не в понимании греков, а шире: кроме соразмерного совместного функционирования частей целого — еще и способность создавать, творить из ничего, из пустоты между физикой и метафизикой нечто прекрасное, чего пока нет, то, что потенциально возможно, то, что обязательно появится или не появится ниоткуда), — новую гармонию, имеющую качество таких метасущностей, как Любовь, Смерть, Поэзия» [Казарин 2011: 47].

Относительно того же явления в русскоязычной поэзии второй половины XX века К.А. Кедров использует другой термин – «Метаметафора» [Кедров 1989, 1999] – для обозначения метафор, построенных на «двойной инверсии внутреннего и внешнего» [Кедров 1999: 11]. Некоторые исследователи используют данный термин и при анализе творчества И.А. Бродского. Так, А.М. Ранчин в статье «“Метаметафора” в поэзии Иосифа Бродского» дает свой анализ стихотворения «Полярный исследователь»: «Текст, рассказывающий о полярном исследователе, на самом деле говорит о творчестве и о разлуке – при том, что практически лишен метафор в строгом смысле слова» [Ранчин 2015: 162]. Таким образом, в стихотворении происходит связь двух сущностей: одной, более

физической (бытие полярного исследователя), и другой, чисто метафизической (творчество, разлука). Иосиф Бродский не являлся поэтом-метареалистом, но для большого числа младших современников его стихи приоткрывали мир другой поэзии, которой на тот момент не было в официальных литературных журналах и «разрешенных» книгах. Для многих поэтов 70-80-х годов стихи Иосифа Бродского были началом того пути, который продолжали они сами, в том числе это относится и к метареалистам. Так, Ольга Седакова видит в поэзии Бродского «начало действия категорического императива личной независимости» [Седакова 2010: 484].

Конечно, было бы неверно ставить знак равенства между когнитивной метафорой и поэзией. Когнитивная метафора чаще всего фиксирует связи, образовавшиеся в бытовом, публицистическом, официальном языках, такое познание более социально и менее иррационально, нежели художественное. Метафора в политическом, медийном, рекламном дискурсах (например, СПОР – ЭТО ВОЙНА) фиксирует языковую связь, порожденную в обществе, которая расширяет и дополняет основное значение. «Поэтическая» метафора порождена в поэтическом сознании и нацелена на новое знание, новое значение. Это больше художественная связь, нежели языковая. Однако когнитивная метафора может помочь подобраться к сущности поэзии в тех случаях, когда она фиксирует связь физических и метафизических явлений.

1.2. Вопросы изучения идиостилевых особенностей творчества

И.А. Бродского в современной филологической науке.

Иосиф Александрович Бродский – один из наиболее крупных поэтов XX века. В своем творчестве И. Бродский сумел объединить черты русской, английской, античной поэтических традиций; значительно расширил лексикон

поэтических текстов на русском языке. Свое положение в литературе и в мире он определял таким образом: «Я еврей, русский поэт и английский эссеист».

Иосиф Бродский писал стихи на русском и английском языках, переводил поэзию на русский с множества иностранных языков, а также занимался переводом своих русских стихов на английский язык. В наиболее полном объеме поэтические авторские тексты и переводы И.А. Бродского стали доступны русскому читателю относительно недавно и сразу вызвали всплеск научной и читательской активности относительно творчества поэта. Такой интерес вызван не только тем фактором, что стихи Иосифа Бродского долгое время не публиковались в России, во многом благодаря объединению в своем творчестве особенностей разных литературных традиций поэт достиг обретения своей собственной поэтической интонации, черты которой активно перенимаются русскими и англоязычными молодыми поэтами и по сей день. Зачастую И.А. Бродский воспринимается в России как европейский поэт. Именно определенная причастность поэта к европейской литературе притягивает современных читателей и молодых авторов, она воспринимается как новаторство в русской поэзии, однако в то же время приверженность к западной литературе отталкивает другую часть литераторов и просто любителей поэзии. Такая неоднозначность восприятия делает Иосифа Бродского одним из самых актуальных, обсуждаемых и исследуемых авторов нашего времени.

Конечно, смысловое и формальное разнообразие в творчестве И.А. Бродского не могло не вызвать всплеска научной и публицистической активности относительно его поэтики.

Часть исследовательских работ о Бродском затрагивает проблему соотношения творчества поэта с русской поэтической традицией как таковой и с русской поэзией второй половины XX века. При этом контекстом для этих наблюдений в той или иной степени неизменно выступает «миф о Бродском». К

таким работам можно отнести статьи Михаила Айзенберга «Некоторые другие» [Айзенберг 1991], «Одиссея стихосложения» [Айзенберг 1994].

Некоторые исследователи, выступая в качестве критиков поэта, в своих работах говорят об определенном несоответствии творчества И.А. Бродского с привычным русским поэтическим и литературно-художественным контекстом. К таким исследованиям относятся работы Эдуарда Лимонова «Поэт-бухгалтер» [Лимонов 1984]; Николая Славянского «Из страны рабства – в пустыню» [Славянский 1993]; Наума Коржавина «Генезис "стиля опережающей гениальности", или миф о великом Бродском» [Коржавин 2002]; Юрия Колкера «Несколько наблюдений. О стихах Иосифа Бродского» [Колкер 1991] и др.

Однако чаще всего работы об Иосифе Бродском затрагивают в первую очередь особенности его поэтики и лингвистический анализ его стихов. Здесь примечательны следующие работы: книга «Поэтология Иосифа Бродского» А.А. Новикова [Новиков 2001], «Рождественские стихи» Иосифа Бродского» А.Ю. Сергеевой-Клятис и О.А. Лекманова [Сергеева-Клятис 2002], «Связь времен: Иосиф Бродский и Серебряный век русской литературы» Л.А. Колобаевой [Колобаева 2002], книга А.М. Ранчина «"На пиру Мнемозины": Интертексты Бродского» [Ранчин 2001], «Статьи о Бродском» Томаса Венцловы [Венцлова 2005]. Тем не менее, количество работ, посвященных анализу поэтических переводов Бродского невелико: А. Вейцман «Бродский в переводе» [Вейцман 2007], С.Г. Николаев «Об одном стихотворении Бродского и его переводе, выполненном автором» [Николаев 1999]. Это определяет выбор переводческого аспекта в качестве одного из рассматриваемых вопросов настоящего исследования.

И.А. Бродский – поэт с мировой известностью, интерес к его творчеству проявляется учеными по всему миру. Книги, научные труды о Бродском выходят во многих странах и на разных языках. Стоит отметить, что за границей чаще выходят работы критического или биографического характера, в которых

творчеству И.А. Бродского отводятся скорее отдельные комментарии, нежели какие-либо научные исследования. Например, книга шведского слависта Бенгта Янгфельдта «Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском» [Янгфельдт 2016] интересна тем, что биография поэта в ней сочетается с заметками автора книги о стихах Бродского и о поэзии как таковой.

Как заметил Осип Мандельштам, «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова» [Мандельштам 2014: 61]. При наличии у Бродского насыщенной и общеизвестной биографии, «книжный шкаф» занимал в его жизни одно из центральных мест.

Разговор о жизни поэта цепляется за разговор о его любимых авторах, который затем перетекает в разговор о его собственной поэтике и связи ее с авторами вышеупомянутыми, и отсюда – к поэзии как таковой. Поэтому мы не можем обойти вниманием монографию Дэвида Макфальдена “Joseph Brodsky and the Soviet Muse” [Макфальден 2000]. В ней раннее творчество И.А. Бродского рассмотрено с точки зрения всех возможных влияний на его поэтику, это и «официальная» советская поэзия, и русская поэзия «золотого» и «серебряного» веков, и поэзия Запада. Как замечает Йон Кюст: «это первая работа, в которой столь большое внимание уделено именно советскому контексту, на который (позитивно или негативно) ориентировался Бродский» [Кюст 2004].

Основная проблема исследования заключается в определении самим Бродским своего места в культуре среди таких разных, порой антонимичных, влияний. Решение проблемы, по мнению автора монографии, заключается в ответах на несколько менее масштабных вопросов: как в условиях культуры соцреализма поэт мог вести диалог с английской метафизической поэзией, находил свое среди «разрешенных» советских авторов (например, Б.А. Слуцкий), пришел к стратегии двуязычного поэта и переводчика поэзии.

Корней Чуковский отмечал: «Его любовь к английской поэзии напускная, ибо язык он знает еле-еле» [Полухина 2010]. Тем не менее, нельзя отрицать того,

что англоязычная поэзия, английский язык значительно повлияли на творчество И.А. Бродского. Александр Вейцман отмечает: «Стилистически многие стихотворения Бродского обильно черпают из англоязычной поэзии двадцатого века. Эту мысль можно также инвертировать: если бы Оден, Лоуэлл, Бишоп писали по-русски, то их строфика во многом бы походила на произведения Бродского» [Вейцман 2007]. Однако Ольга Седакова в предисловии к «Стэнфордским лекциям» отмечает, что Западу мы, в первую очередь, должны быть благодарны за эссеистику Бродского [Седакова 2010: 513]. Она же замечает, что на Западе больше читаются эссе Бродского, нежели его стихи. Владимир Бондаренко в своей книге о поэте из серии ЖЗЛ акцентирует наше внимание на «патриотических» стихах поэта, называет его «пропагандистом русской культуры в мире» [Бондаренко 2015: 199].

Стоит отметить, что отношение к И.А. Бродскому как к переводчику своих стихов в англоязычной культурной среде крайне неоднозначно. Возможно, причина в том, что поэт, переводя свои стихотворения, старался сохранить традиционные черты русского стиха, тогда как англоязычные переводчики добивались того, что иногда называют «традиция на традицию», то есть сохраняли лишь смысл оригинала, формально же они наделяли переводы чертами, характерными для их родной поэзии. Валентина Полухина замечает, что для И.А. Бродского «любой перевод был лишь – повод для нового перевода. Дело в том, что он не терпел неточностей, настаивая на сохранении исходного метра и схемы рифм и требуя при этом, чтобы перевод звучал как добротное английское стихотворение, дающее наиболее полное представление об оригинале. Он готов был принести в жертву рифме – риторические фигуры, в жертву просодии – синтаксис, в жертву форме – все, включая смысл. И приносил. Неудивительно, что почти все его переводчики постепенно его оставили, и в результате он был вынужден заниматься этим не совсем приятным делом сам» [Полухина 2010].

Всего сказанного о И.А. Бродском как о поэте и переводчике, пожалуй, достаточно, чтобы ощутить всю амбивалентность и неоднозначность вокруг его имени. На Западе – он русский поэт, который отчасти стал своим, в России – одновременно поэт и западный, и русский. Поэт элитарный, к творчеству которого все чаще обращается и широкий читатель. Может даже показаться, что поэт и сам делал себе такую двойственную репутацию. В телепередаче «Игра в бисер» поэт и современник И.А. Бродского Евгений Рейн отмечал, что он всегда шел против общего мнения и жаждал вступать в споры.

Стихи нобелевского лауреата в определенной степени так же «спорят» сами с собой: как формально, так и в смысловом плане позднее творчество И.А. Бродского часто противоречит раннему. От «регулярного» стиха поэт отходит к «расшатанному» ритму и верлибру. От эмоционально переживаемого одиночества – к эскапизму. От преклонения – к холодному рационализму, ср.:

*...я взбиваю подушку мычащим "ты"
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя [Бродский 2010: 202],*

*Четверть века назад ты питала пристрастие к люля и к финикам,
рисовала тушью в блокноте, немножко пела,
развлекалась со мной; но потом сошлась с инженером-химиком
и, судя по письмам, чудовищно поглупела [там же: 253].*

Анна Ахматова видела в творчестве И.А. Бродского продолжение особой русской традиции, поэт был для нее наследником Осипа Мандельштама, с которым Иосифа Бродского роднило большое «внимание» со стороны государства. Для Анны Ахматовой «преследование Бродского Советами только усиливало ощущение, что он был чем-то “подлинным”» [Лонсбери 2002].

Научные труды по творчеству И.А. Бродского добавляют тезисы о «двойственности» поэта. Кроме противопоставления «западного» И.А. Бродского «русскому», «антисоветского» поэта – поэту, имеющему к советской поэзии определенное отношение, мы можем говорить об Иосифе Бродском как о поэте, противопоставляющем себя постмодернизму, и как об авторе, в творчестве которого присутствуют некоторые черты постмодерна. Исследуя поэтический цикл “Двадцати сонетов к Марии Стюарт”, Джонатан Б. Платт отмечает его пародический характер, обращает особое внимание на авторскую интерпретацию стихотворения А.С. Пушкина «Я вас любил...», проводит параллели с другими текстами, переосмысляющими оригинал. В числе других «интерпретаторов» авангардист Виктор Соснора и постмодернист Д.А. Пригов. Соседство с данными авторами, работа в жанре пародии, переосмысление классики – все это в некоторой степени сближает Бродского с постмодернизмом [Платт 2004].

Исследование Чжи Ен Ли «“Конец прекрасной эпохи”. Творчество И. Бродского. Традиции модернизма и постмодернистская перспектива» [Ли 2004] представляет собой попытку обозначить литературный контекст, в котором существует поэт. На протяжении книги анализируются черты классицистической, акмеистической и романтической поэтики в творчестве Иосифа Бродского и переход к постмодернистской тенденции в лирике Бродского.

Книга «Статьи о Бродском» [Венцлова 2005] литовского поэта Томаса Венцловы состоит из восьми статей. Автор книги являлся другом русского поэта, что объясняет невозможность в полной мере абстрагироваться от непосредственного опыта бытового общения с И.А. Бродским. Объектом анализа Т. Венцловы становятся стихи Бродского, тематически связанные с родиной автора книги, Литвой. Среди таких стихов «Литовский ноктюрн» и «Литовский дивертисмент», в ходе анализа идентифицируются некоторые литовские реалии текстов.

И.И. Кобеляцкая в статье «Проблема исторической личности в творчестве Иосифа Бродского» отмечает факт перенимания поэтом у Гаврилы Державина традиции стихотворных некрологов. Как и поэт XIX века, свое стихотворение И.А. Бродский посвящает полководцу: «Переклички стихотворения Бродского с произведением Державина очевидны: общая тема, размер (дольник на дактилической основе) и строфика; заключительные строки стихотворения Бродского содержат в себе прямую отсылку к оде «Снигирь» («Бей, барабан, и, военная флейта, // громко свисти на манер снегиря») [Кобеляцкая 2011: 54].

Исследование А.А. Чевтаева посвящено повествовательным стратегиям в творчестве И.А. Бродского. Автор отмечает в творчестве поэта тенденцию к «самоустранению лирического субъекта из изображаемого мира», а также сочетание лирики и нарратива [Чевтаев 2006: 13]. Последнее можно заметить и в поэзии более поздних авторов, таких как С.М. Гандлевский и Б.Ш. Кенжеев, не исключено, что таким образом в их стихах проявляется влияние И.А. Бродского.

Санна Турома отмечает в творчестве Бродского продолжение традиции литературных травелогов о Венеции [Turoma 2003]. Йон Кюст замечает: «Осознание “себя как туриста” в травелогах Бродского есть форма критики постмодернистского субъекта — в том числе и своего собственного “я”» [Кюст 2004].

В. Торстенссон в своей статье анализирует творчество И.А. Бродского как метафизического поэта. Исследователь при этом подчеркивает причастность Бродского ко многим актуальным литературным темам второй половины XX века несмотря на то, что среди литературоведов привычно отмечать обратное. Среди таких тем освоение космоса, «физики и лирики». Так же в творчестве И.А. Бродского, по мнению В. Торстенссона, как и у его современников, отмечается «говoreние аксиомами и формулами» [Thorstensson 2012: 66-67].

В венецианских стихах И.А. Бродского также раскрывается тема одиночества через мотив изгнания. Сама Венеция при этом практически

идеализируется. И. Липатникова и Н.А. Петрова отмечают, что в творчестве И.А. Бродского «пространство Венеции не преодолевает сакральной границы «свой – чужой», до конца оставаясь воплощением абсолютной гармонии на чужой земле. Венецианские выкрики типа «гад! уйди!» звучат на чужом для поэта наречии. Доминантным настроением лирического героя вновь становится одиночество» [Липатникова, Петрова 2007: 201].

Заслуживает внимания масштабный труд Дениса Ахапкина «Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам 1972 – 1995». В предисловии к книге автор замечает: «Бродский часто намекает читателю на присутствие в тексте отсылки к какому-то другому тексту, сюжету или событию» [Ахапкин 2009: 5]. Конечно, данный тезис применим практически ко всей мировой поэзии, но в данном случае он является одним из центральных мест исследования. Анализируя стихи И.А. Бродского его «эмиграционного» периода, автор показывает все богатство их культурных отсылок. Тем самым, Бродский и здесь выступает как поэт, «собравший» в себе множество разных культур. Так, в его стихотворении, обращенном к музе астрономии («К Урании»), может появиться отсылка к стихам О.Э. Мандельштама, ср.:

*Вон они, те леса, где полно черники,
реки, где ловят рукой белугу,
либо - город, в чьей телефонной книге
ты уже не числишься...* [Бродский 2009: 178],

*Вспомнишь на даче осу,
Детский чернильный пенал,
Или чернику в лесу,
Что никогда не сбирал* [Мандельштам 2013: 135].

Одним из главных ресурсов культурных отсылок для Иосифа Бродского всегда была античность, многие атрибуты той эпохи служили для него

метафорами на современные реалии. Здесь, в первую очередь, вспоминается *империя* как образ Советского государства, *цезарь* как образ современного тирана. самого себя И.А. Бродский часто ассоциировал с Улиссом в том числе из-за вошедшей в его творчество и жизнь темы изгнания. Об автобиографичности стихов об Улиссе пишет Е.В. Мищенко, исследователь отмечает, что к данному образу поэт возвращался на протяжении всей своей творческой деятельности, однако в ранних стихах об Улиссе мы не находим конкретных деталей, связанных с мифом и важен «лишь общий мифологический контекст античного героя, его свойства, качества». В дальнейшем же поэт в своих стихах глубже проникает в миф, что создает «космический (во всех смыслах) масштаб описываемых событий и подключает стихотворение к интертекстуальному полю» [Мищенко 2009: 124-125].

Н.Г. Медведева, исследуя античные буколические стихи И.А. Бродского, отмечает большое внимание поэта к традиционным формальным чертам античных поэтических жанров. В остальном же, по мнению исследователя, из всех античных буколических стихов Иосифа Бродского «прямые соответствия обнаруживаются только в откровенно пародийной «Лесной идиллии». Объектом пародирования здесь служит отнюдь не идиллия как таковая, а советская действительность и идеологические клише советского менталитета вплоть до феномена «шестидесятничества» [Медведева 2006: 57].

Количество научных трудов, критических и литературоведческих статей, видео- и аудио-лекций, интернет-ресурсов, так или иначе связанных с поэтикой и личностью И.А. Бродского, представляется необозримым. Кроме того, с каждым годом оно увеличивается вместе с интересом читателей к феномену И.А. Бродского.

Итак, основными идиостилевыми особенностями поэзии И.А. Бродского являются следующие:

- совмещение в творчестве русской и европейской поэтической традиции;

- выражение рационально-позитивистских взглядов;
- амбивалентность смыслов.

1.2.1. Стилиевое своеобразие поэзии И.А. Бродского

Проблема стилиевого своеобразия Иосифа Бродского сегодня может быть особенно интересна в связи с большим количеством последователей и подражателей поэта из числа современных авторов. Среди читающей публики многие стилиевые особенности поэтики Бродского на слуху и легко распознаются как «чисто бродские» у других поэтов. Игорь Кручик к числу таких особенностей относит, например, дольник: «Не все стихи Бродского написаны дольником. Но те, кто попадает под "магнетизм" его стихотворений, нередко соблазняются этим размером и узнаются прежде всего по нему – длинному, 5-6-7-иктному "черепашьему" размеру, который действительно производит впечатление некоей упадочной римскости, что ли, "имперскости" слога. Это столь же характерный признак стиля Бродского, как, скажем, акцентный стих Маяковского, построенный "лесенкой" [Кручик 2002]. В качестве примера дольника, напоминающего ритм И.А. Бродского, Игорь Кручик приводит пример из стихов Олеси Николаевой:

Сколько заплаканных хризантем, растрепанных фраз!

*Полюбите меня за то, что смертна, - любой из вас,
затаивая дыхание, к той же прислоняется дверце...*

.....

Юродивая у оградки. Военный на костыле.

Татуированные могильщики копошатся в земле.

*Ржавые тучки наталкиваются друг на друга,
гонимы к востоку... [Николаева 1989].*

Обратим внимание на пример из стихов Бродского с похожим ритмом:

*Мы - на раскопках грядущего, бьющего здесь ключом,
то есть жизни без нас, уже вывозимой за море
вследствие потной морзянки и семафора в чем
мать родила, на память о битом мраморе* [Бродский 2014: 205].

В статье “Two voices conversing aloud” А.А. Шунейко и О.В. Чибисова выделяют смысловые и сюжетные сходства между поэтическими текстами И.А. Бродского и его современника В.А. Сосноры, отмечая однако, что каждый из них защищает в стихах свои взгляды на поэзию: для Иосифа Бродского искусство становится жизнью, для Виктора Сосноры жизнь – искусством [Shuneyko 2018: 26].

Еще одна особенность поэтики Бродского – частое использование анжамбеманов. Николай Славянский в статье “Carmina vacut taetra” об Иосифе Бродском замечает: “Строфа для него лишь заемный сосуд, в который он наливает то, чего прежде там не бывало. Да и наливает так, что все льется через край. Прием переноса незаконченного предложения из строфы в строфу был редок и знаменовал собой некую чрезвычайность. У Бродского эта чрезвычайность повсюду и никакой чрезвычайности уже не обозначает, кроме того, что и строфа у него прохудилась, и льет из нее, как из сита. Строфика Бродского чаще всего – лишь зрительная иллюзия и графическое ухищрение” [Славянский 1993].

Приведенное выше замечание, конечно, не может считаться хоть сколько-то комплиментарным. Вопрос об анжамбеманах поэта действительно заслуживает отдельного обсуждения. Заметим лишь, что у данного приема в творчестве поэта есть и свои заступники, они обращают внимание, что такие переносы создаются авторам, чтобы показать слом в высказывании, который передает эмоциональное состояние и наделяет собственными смыслами каждую из двух строчек, на которые этот слом приходится.

Упомянув о критиках поэта, О.И. Глазунова обращает внимание на негативное восприятие сборника «Часть речи» на родине И.А. Бродского. Ее настораживает «сам факт негативного прочтения стихотворений Бродского: если этот не самый сложный, с поэтической точки зрения, сборник вызвал непонимание, то что же говорить о других произведениях поэта, более нетрадиционных по форме и содержанию» [Глазунова 2005: 6].

Сложность восприятия стиля И.А. Бродского может быть объяснена богатой отсылочной базой, которая выливается в широкий арсенал употребляемой в стихах лексики и нетривиальную поэтическую форму. Андрей Грицман при этом настаивает на традиционности стиля Бродского, литератор отмечает: «Стиль Бродского весьма регулярен, и энергия его находится глубже, не легко и не каждым улавливается. До неё нужно докапываться сквозь слой археологических наслоений, исторических эпох и продуманных, а порой умозрительных поэтических форм. Интересно, что эта энергия ощущалась очень сильно, когда сам Бродский читал свои стихи» [Грицман 2013].

Однако, говоря о стиле Иосифа Бродского, исследователи его творчества не могут обойти стороной и влияние английской поэзии. Игорь Шайтанов в статье «Без Бродского» отмечает: «Английская поэзия получила прозвание метафизической за способность с необычайной легкостью сопрягать интимное со вселенским, строить любовную элегию на метафорах, почерпнутых из геометрии и астрономии. Это и стиль Бродского» [Шайтанов 1996]. Особенно, по мнению литератора, этот стиль развился в поздних стихах И.А. Бродского, которые были опубликованы в сборнике «Уrania» [Бродский 2010]. Отметим, однако, некоторое своеобразие поэтического взгляда в стихах данного сборника, несовпадающее в полной мере с возвышенным языком метафизической поэзии:

Вынь, дружок, из кивота

лик Пречистой Жены.

Вставь семейное фото --

вид планеты с луны.

Снять нас вместе мордатый

не сподобился друг,

проморгал соглядатай;

в общем, всем недосуг [Бродский 2010: 40].

Одним из ключевых этапов в формировании метафизического стиля И.А. Бродского является стихотворение «Большая элегия Джону Донну». Большие во всех смыслах стихи сыграли значимую роль в обретении поэтом славы «самиздатного» поэта. В статье «Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского» И.А. Снегирев отмечает: «Донн-поэт не является объектом подражания в «Большой элегии». Но это не означает, что стихотворение не играет никакой роли в истории метафизического стиля у Бродского. В 1981 году он определил главное качество метафизической поэзии как “перевод небесного на земной”» [Снегирев 2011: 237]. Таким образом, мы можем заключить, что восприятие И.А. Бродским английской метафизической поэзии проходило сквозь призму его личных взглядов, что в дальнейшем отразилось и в его деятельности переводчика (см. параграф 1.3.1).

Рассматривая проблему формирования авторского стиля у И.А. Бродского К.С. Соколов анализирует стихотворение «Неоконченный отрывок». Исследователь подходит к тексту стихотворения с точки зрения влияния других поэтов, среди которых как русскоязычные авторы (Борис Пастернак), так и англоязычные (Дилан Томас) [Соколов 2014: 296]. При формировании своего поэтического стиля И.А. Бродский испытал влияние множества национальных поэтов разных исторических периодов.

Выше отмечалась такая особенность поэтики И.А. Бродского, как расширение активной лексики. Следует разобрать этот вопрос подробнее, в какие стороны направленно это расширение. Наталья Макаренко замечает, что в поэзии для Иосифа Бродского «главное требование к слову – точность, экспрессивность и

полная адекватность выражаемым мыслям и чувствам, поэтичность как таковая создается не посредством заранее отобранного поэтического словаря, а любыми единицами лексики – от архаики до мата» [Макаренко 2012].

И. Кручик отмечает в поэзии И.А. Бродского «подчеркнуто дружеский тон, даже порой панибратство, обыденно-разговорные пассажи, обилие просторечий, арго, идиом». Он также замечает, что «герой Иосифа Бродского для некоего "снятия" своей интеллектуальности, излишнего пафоса, для уравнивания причастий может употребить обценную (ненормативную) лексику, канцелярит или сермяжный "советизм"» [Кручик 2002]. Рассмотрим несколько примеров, ср.:

Вот это мне

*и блзнит слух, привыкший к разнобою,
и облегчает разговор с тобою
наедине* [Бродский 2009: 73],

Ночная тишь...

*Стучит башкой об стол, заснув, заочник.
Кирпичный будоражит позвоночник
печная мышь* [Бродский 2009: 77],

Вещь можно грохнуть, сжечь,

распотрошить, сломать.

Бросить. При этом вещь

не крикнет: "Е...а мать!" [Бродский 2009: 129].

Дух поэтики Бродского можно описать как «рационально-позитивистский», стихи его часто подводят читателя к пониманию философских воззрений поэта. А. Ранчин в статье "Философская традиция Иосифа Бродского" говорит о "поэтическом воссоздании Бродским... античных геометрем-философем", отмечая, что «Бродский вписывает свои стихотворения в контекст достаточно

жесткой системы» [Ранчин 1993]. А центральным местом этой системы является, конечно, язык:

*Зазимую же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда - взглядом,
за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов* [Бродский 2010: 209].

Основными стилевыми особенностями поэзии И.А. Бродского являются:

- отсылки на стихи других поэтов, зачастую сближающие И.А. Бродского как с английскими поэтами-метафизиками, так и с русскими поэтами-постмодернистами;
- стилистическое разнообразие употребляемой в стихах лексики;
- использование анжамбеманов, общее ритмическое разнообразие.

1.2.2. Метафора как один из основных стилистических приемов в поэзии И.А. Бродского

Стилистические приемы, тропы и фигуры являются специфической особенностью художественных текстов, они становятся объектом многих лингвистических исследований, таких как «Поэтика слова» В.П. Григорьева [Григорьев 1979], «Метафора в системе языка» Г.Н. Складневской [Складневская 1993], «Метафорика и смысловая организация текста» Н.Ф. Крюковой [Крюкова 2000]. Немалая часть таких исследований посвящена анализу использования метафор в творчестве Иосифа Бродского. К таким исследованиям можно отнести работы Д.Н. Ахапкина «"Филологическая метафора" в поэзии И. Бродского» [Ахапкин 2002], «К вопросу о метафоре звучания в поэзии И. Бродского» Н.А. Мишанкиной [Мишанкина 2004], «Four Ways of Writing the City» Майи Кёнонен [Könönen 2003].

Метафора как языковой феномен является объектом изучения большого количества филологических дисциплин. При этом традиционно противопоставляется метафора как единица номинации (объект лексикологии, представители: Д.Н. Шмелев, В.Н. Телия), метафора как троп (объект теории художественной речи, представитель: В.В. Виноградов) и метафора как способ мышления (объект когнитологии, представители: Дж. Лакофф, А. Хили). «В каждом из указанных направлений существует множество точек зрения на механизмы метафорических переносов, место метафоры в лексической системе языка и когнитивных системах человека, её экспрессивно-стилистических и иных возможностях и т.д.».

Большое внимание в поэзии И.А. Бродского уделено языку и его всеобъемлющей силе. Так, Д.Н. Ахапкин исследует творчество поэта, рассматривая «филологическую метафору», то есть одну из наиболее значимых метафорических моделей, выявленных в текстах Иосифа Бродского, МИР – ЭТО ТЕКСТ [Ахапкин 2002]. Н.А. Мишанкина, исследуя в работе «К вопросу о метафоре звучания в поэзии И. Бродского» «звуковую» метафору в творчестве поэта, отмечает «насыщенность текстов художника акустическими образами» [Мишанкина 2004].

Таким образом, большое значение в поэзии И.А. Бродского приобретают две стороны языка: текстовая и звуковая, и в своем единстве они участвуют в созидании мира поэта, ср.:

*Что ветру говорят кусты,
листом бедны?
Их речи, видимо, просты,
но нам темны [Бродский 2014: 14],*

*И только ливень в дремлющий мой ум,
как в кухню дальних родственников – скаред,*

мой слух об эту пору пропускает:

не музыку еще, уже не шум [Бродский 2014: 81].

Поэт мыслит мир, в котором *кусты* обладают речью, темной для людей. Созидая такой мир, поэт начинает слышать и чувствовать эту речь, и *шум* становится *музыкой*. Язык как текст так же включен в мироздание поэта:

*Так вспоминайте ж меня, мадам,
при виде волн, стремящихся к Вам,
при виде стремящихся к Вам валов*

в беге строк, в гудении слов... [Бродский 2010: 164].

Внешне волны представляют собой образ набегающих строк стихотворения, в то же время вода своим журчанием создает образ речи. Образ воды совмещает здесь звук и текст. При этом мир поэта трагичен:

Море, мадам, это чья-то речь...

Я слух и желудок не смог сберечь:

я нахлебался и речью полн... [Бродский 2010: 164].

Отмечая такую трагическую позицию Иосифа Бродского вместе с подчеркнутой отчужденностью его стихов А. И. Столетов и Р. Х. Лукманова утверждают: «...эстетическое стремление выйти за грань возможного позволяет приблизиться к тем неизречаемым ответам, которые связаны с безграничностью истинного знания. Именно трение потока времени о неподвижность вечности, граничность времени в ее связи с безграничностью вечного является сутью эстетического и позволяет коснуться истины, платя за это собственной жизнью» [А. И. Столетов, Р. Х. Лукманова 2015: 248].

В статье «Белые пятна, черные дыры: астрономическая метафора в творчестве Иосифа Бродского» С.А. Шевченко замечает, как важен в творчестве поэта образ вселенной [Шевченко 2012]. Во-первых, стоит отметить масштабность данного образа, он довольно точно соотносится с тем, что говорится о масштабности самого автора, и с тем, насколько широкую область

охватывает его творчество. Во-вторых, иногда вселенная в поэзии автора показывает несоответствие реальности с тем миром, который создает сам Иосиф Бродский и поэт вообще:

Великая душа, поклон через моря

за то, что их нашла, – тебе и части тленной,

что спит в родной земле, тебе благодаря

обретшей речи дар в глухонемой вселенной [Бродский 2010: 251].

Чем больше становится тот мир, который создает поэт, мир сплошного текста и музыки, тем дальше он отходит от мира всеобщего. Мир людей начинает казаться *глухонемым*.

Исследование А.В. Трифионовой «Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект» не связано напрямую со стилистическими приемами, однако в работе большое внимание уделено анализу и трактовке некоторых метафор в поэзии И.А. Бродского. Большое внимание здесь уделено поэтике цвета. Например, А.В. Трифионова отмечает «цветовую» метафору в «Песенке о Феде Добровольском»: «Поскольку наша трактовка данного текста основывается на исторических событиях, цветообозначение «черно-белый» и сама метафора «черно-белый цветок / двадцатого века» могут быть объяснены следующим образом. Указание на время неслучайно ограничивает нас определенными временными рамками. В первом катрене отсылка к вальсу «На сопках Манчжурии» тоже дает конкретное указание на двадцатый век. Композиция закольцовывается и на этом семантическом уровне. Тема войны помогает раскрыть образ. Свастика, принятая в качестве символа нацистской партией в 1919 году, выглядела как черный крест в белом круге. Возможно, этим обусловлено употребление цветообозначения «черно-белый»» [Трифионова 2014: 51].

Таким образом, метафора в творчестве И.А. Бродского не только создает «мир поэта», но и передает образы, связанные с историческими событиями. *Цвет*

здесь не связан со звучанием, текстом, метафора цвета стоит особняком и не вписывается в фундаментальную «языковую» метафору в творчестве поэта.

Так же А.В. Трифонова в своей работе исследует «поэтику кинестетики» И.А. Бродского. Вот как исследователь характеризует стихотворение «Горение»: «Очевидно, что в основе текста лежит развернутая метафора, развитие которой является двигателем текста. Горение, разрастающееся в камине, – метафорическое изображение страсти и соития» [Трифонова 2014: 134].

Метафоры Иосифа Бродского эмпиричны. Поэт видит, слышит, чувствует, талант художника приоткрывает в этих процессах их другую сторону, за счет этого в поэзии Бродского появляется метафора. По нашим наблюдениям, центральной для автора метафорой в процессе создания «своего мира», в сердцевине которого – язык, является «звуковая метафора». Все слышимое: *шум кустов, волн* – слышится для того, чтобы стать *языком, речью, музыкой*. «Визуальная метафора» так же может служить *языку*, когда предметом поэзии является *текст*, однако такая метафора может и не быть связанной с языком.

Среди иностранных работ особого внимания заслуживает масштабный труд Майи Кёнонен «Four Ways Of Writing The City», исследование посвящено метафорической репрезентации Петербурга в поэзии И.А. Бродского и затрагивает такое понятие русской литературы, как «Петербургский текст», введенное Топоровым [Топоров 2003]. По мнению Майи Кёнонен, в различных «метафорах города» Петербург в стихах Иосифа Бродского предстает как рай, ад, утопия или вакуум. В исследовании задействованы как тексты, написанные в родном городе поэта, так и тексты, написанные в эмиграции, но затрагивающие тему «утраченной» родины. Так, Майя Кёнонен отмечает, что в стихотворении «Пятая годовщина», написанном через пять лет после отъезда из СССР, Петербург является потерянным раем и потерянным адом одновременно [Könönen 2003, с. 140].

1.3. Проблемы сопоставительного исследования поэтических текстов и их переводов

Письменные переводы играют важную роль в распространении культурных достижений других народов. В той или иной степени иноязычная культура, проявляясь в форме письменных переводов, обогащает культуру языка перевода. Большое значение имеют переводы иноязычных поэтических текстов. Свой вклад в процесс формирования русской поэтической традиции и русской культуры в целом сделала латинская, древнегреческая, итальянская, немецкая и английская поэзия – как в форме оригинальных текстов, так и в форме переводов.

Однако, сталкиваясь с художественными переводами, мы неизбежно задаемся вопросами о качестве работы переводчика, о культурном и фактическом соответствии текста оригинала и текста перевода. Такие вопросы логично подводят нас к мысли о науке о переводе.

Переводоведение, или наука о переводе, впервые оформилось в самостоятельную дисциплину как раздел языкознания в 1930-х гг. В настоящее время эта область научных исследований имеет вполне установившиеся традиции. В теоретическом и языковедческом плане переводоведение тяготеет к социолингвистике, психолингвистике, сопоставительному языкознанию, грамматике текста и касается таких важных разделов науки о языке, как язык и мышление, язык и картина мира, язык и культура [Бреус 2000: 3].

Так, по мнению В.А. Звегинцева, язык выступает в роли посредника и фиксирует «картину мира» его носителей в своей структуре, язык находится между человеком и действительностью, и когда мышление человека обращено на осмысление действительности, оно структурируется в соответствии с картиной мира [Звегинцев 1960: 120].

В связи с этим актуальным в филологии является понятие языковой картины мира, большим вниманием у литературоведов и лингвистов пользуются исследования языковой картины мира того или иного писателя, в которых исследуется акт интерпретации мира автором через создание художественного произведения.

Картина мира не является «открытым окном в мир» или его зеркальным отражением. Это именно картина, которая представляет собой акт миропонимания, интерпретации мира. Конечный вид такой картины зависит от «призмы», через которую совершается мировидение. Таким образом, данной «призмой» являются перевод текста с одного языка на другой и структура языка перевода. С точки зрения когнитивного переводоведения процесс перевода мыслится как реформулирование сообщения ИТ и его производство на другом языке. Перевод воспринимается как эвристическая деятельность [Kussmaul 1991; Boase-Beier 2006; Минченков 2007; Kiraly 2014] – «эвристический процесс объективации средствами языка перевода мыслительных структур, сформированных в сознании на базе исходного текста» [Минченков 2007: 231].

Когнитивная деятельность переводчика, характеризуется качествами воплощенности (*embodied cognition*), ситуативной укорененности (*situated cognition*) и распределенности (*distributed cognition*) [Muñoz Martín 2010; Halverson 2013]. Система когнитивных образов формируется в результате взаимодействия когнитивных сфер автора ИТ и переводчика: «вербализуя в процессе перевода авторский текст и авторские идеи, переводчик перерабатывает содержание чужого ментального пространства и реконструирует заданные автором исходного текста когнитивные образы и смыслы» [Янссен-Фесенко, Вайгель 2013: 66].

Из этого следует, что центральное место в когнитивном переводоведении занимают деятельностный, лингвокреативный и интерпретативный аспекты переводческой когниции [Сорокин 2003; Минченков 2007; Muñoz Martín 2010].

В рамках когнитивно-эвристической модели «перевод рассматривается не как процесс трансформации одного текста в другой, а как процесс формирования смысловой структуры и дальнейшего воплощения этой структуры средствами другого языка» [Минченков 2008: 65].

Открытия в области когнитивной лингвистики изменили взгляд исследователей не только на перевод как таковой, но и на деятельность переводчика. А.Н. Усачева в статье «Перевод: от лингвистической теории к когнитивной модели» отслеживает путь становления переводоведения, развитие различных взглядов на процесс перевода, исследователь отмечает, что именно когнитивистика стремится объяснить познавательные и мыслительные процессы, работу языка как инструмента организации и передачи информации в сознании человека. В связи с этим, А.Н. Усачева приходит к выводу, что «деятельность переводчика представляет собой сопоставление когнитосфер отправителя текста и переводчика, переводчика и получателя текста, установление общих и отличающихся слотов и формирование третьих элементов – «сцепок» между когнитосферами отправителя и получателя для осуществления успешной коммуникации» [Усачева 2011: 136].

Исследование поэтических переводов занимает особое место в переводоведении. Специфика стихотворного текста вызывает определенные проблемы в процессе перевода, связанные с такими особенными параметрами как ритм, рифма. Также особенностью поэтического текста является высокая значимость любых формальных элементов языка, в поэзии они могут приобрести семантический характер. Часто в поэтических текстах встречаются тропы, которые теряют свою образность при дословном переводе на другой язык. Н.В. Шуметова отмечает, что «несмотря на многовековую историю поэтического перевода, теория, осмысляющая данный вид деятельности, до сих пор находится в процессе своего становления. Ее эволюция в значительной мере обусловлена

логикой развития переводоведения и сопоставительными исследованиями национальных литератур» [Шуметова 2011: 152].

Каким же образом переводчику стоит организовать свою работу, чтобы перевод «бесконечно сближался с подлинником»? В первую очередь, переводчик поэзии должен уделять большое внимание специфическим формальным особенностям стихотворного текста. По мнению С.Ф. Гончаренко, это такие черты поэтического текста как рифма, ритм, размер [Гончаренко 1995: 81].

К XX веку в практике поэтического перевода сложилось такое отношение к тексту оригинала, при котором общий тон, форма, стиль, система образов и ритмика определялись как основные свойства текста, которые требовалось учитывать в процессе перевода. «Очевидно, что проблемы поэтического перевода усугубляются высокой концентрацией образности и содержательностью формы в поэзии, а также гиперсемантизацией поэтического слова» [Устинова 2017: 221].

В то же время в теории перевода можно выделить тенденцию использования поэтического текста, прежде всего, в качестве материала, иллюстрирующего основные концептуальные положения. При этом в специальных теориях понятие поэтического перевода охватывается более общим понятием художественного перевода, а в общих теориях — соответственно понятием перевода, что, как правило, и является предметом рассмотрения [Шуметова 2011: 152].

В своем эссе «Искусство перевода, или Оправданный Пастернак» Игорь Белавин рассматривает несколько методик поэтического перевода, отмечая печальную тенденцию тяготения к буквальному переводу: «Участники литературного процесса, выжившие в условиях свободного рынка, сошлись во мнении, что перекладывать на русский манер чужеродную поэзию несложно: натягивай правильно понятые авторские слова на каркас формы — и дело в шляпе. <...> Чаще всего освоение чужеродной культурной реальности начинается с пересказов и пародий. Затем наступает период «вольных переводов», когда

преобразуемый текст переносится в другую реальность «в общем и целом», без учета индивидуальных особенностей оригинала» [Белавин 2013].

Кроме того, по мнению автора, это еще не самый крайний случай «переводческого буквализма»: «Эксперименты теоретиков стиха, начиная с В. Брюсова, привели к появлению целого пласта «переводов для переводчиков», в которых целеустремленно реконструируются способы высказываний, присущие языку оригинала. В сущности, это своего рода подстрочники. Непуганый читатель, сталкиваясь с подобным феноменом, естественным образом полагает, что иностранная поэзия — это некая Атлантида, затонувшая задолго до появления современной цивилизации. Возникает законный вопрос: нужен ли такой подстрочник переводчику-практику, если он может обратиться за советом к компетентному лингвисту?» [Белавин 2013].

Вопрос, поставленный автором, приводит нас к проблеме соотношения понятий эквивалентности и адекватности художественного перевода. Иногда эти термины рассматриваются как синонимы, например, в статье Р. Левицкого "О принципе функциональной адекватности перевода" термин "адекватность" в ряде случаев оказывается взаимозаменяемым с термином "эквивалентность" (так, выдвигаемое Дж. Кэтфордом понятие переводческой эквивалентности — *translation equivalence* — трактуется в этой статье как "адекватность перевода" [Левицкий 1984: 75]). Однако все чаще в современном переводоведении эти понятия оказываются разводимыми. На первый план выходит положение, при котором термины "адекватность" и "адекватный" ориентированы на перевод как процесс, тогда как термины "эквивалентность" и "эквивалентный" подразумевают соотношение между первичным и конечным текстами, которые выполняют тождественные коммуникативные функции в разных культурах. В отличие от адекватности эквивалентность ориентирована на результат. Согласно К. Раис и Г. Вермееру, эквивалентность — это особый случай адекватности (адекватность при функциональной константе исходного и конечного текстов) [Reiss, Vermeer 1984].

Такое различие между «адекватностью» и «эквивалентностью» приводит нас к вопросу о том, на какой из терминов стоит опираться при анализе поэтического перевода. Понятие эквивалентности ориентировано на функциональное соответствие, но может ли такой подход передать эстетическую сторону оригинала? По мнению В.С. Виноградова, «в стихотворном тексте особые законы эквивалентности оригиналу. Перевод может лишь бесконечно сближаться с подлинником. И не более. Потому что у художественного перевода есть свой творец, свой языковой материал и своя жизнь в языковой среде, отличающейся от среды подлинника» [Виноградов 2001].

Согласно позиции концепции функционально-прагматической адекватности перевода [Бархударов 1975; Комиссаров 1973; Швейцер 1973; Kade 1967] задача переводчика состоит не в передаче всего смыслового содержания, а в адекватной передаче основной коммуникативной функции оригинала, его «функциональной доминанты». Прагматическая адекватность перевода оценивается по его соответствию целевой установке отправителя сообщения, а критерием такой адекватности служат коммуникативные эффекты [Morris 1955; Клаус 1967].

Л. Хики предлагает оценивать перевод по его «перлокутивной эквивалентности» – эквивалентности на уровне перлокутивного эффекта [Hickey 1998: 217]. Согласно такому подходу необходимо опираться на любую реакцию адресата на высказывание.

Ю. В. Ванников вводит понятие «дезидеративная адекватность», подразумевая эквивалентность, определяемую запросом получателя [Ванников 1985]. З. Д. Львовская говорит о волюнтаривной адекватности-эквивалентности, то есть о ситуации, в которой коммуникативная установка переводчика не соответствует коммуникативной установке автора оригинального текста [Львовская 1985: 127].

Таким образом, различные типы адекватности-эквивалентности определяются системой всех возможных соотношений текста перевода с элементами ситуации двуязычной коммуникации.

Согласно гештальт-синергетической концепции художественного перевода переводческое пространство характеризуется как структура нелинейной конфигурации, содержащая ядро и периферию [Кушникова 2011]. Ядром переводческого пространства выражает фактуальный смысл текста и за счет своей эксплицитности является инвариантом для переводчика. Периферия – имплицитные смыслы текста: субъекты коммуникации, энергетическое, культурологическое и природно-биологическое поля. В результате осмысления каждого из полей происходит «слияние смыслов» –реформулирование переводческого пространства.

Ян Мукаржовский определяет поэтический язык как «устойчивое образование, обладающее собственным закономерным развитием, как важный фактор в общем развитии человеческой способности изъясняться с помощью языка», а единственным постоянным признаком поэзии, по мнению ученого, является его «эстетическая» функция или, другими словами, «направленность поэтического выражения на само себя» [Мукаржовский 1994: 240].

В своей книге «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» Ян Мукаржовский пишет: «Поэтический язык ставится в один ряд с многочисленными иными функциональными языками, каждый из которых означает приспособление языковой системы к какой-то цели выражения; цель поэтического выражения — эстетическое воздействие. Однако, эстетическая функция, которая таким образом доминирует в поэтическом языке (будучи в других функциональных языках только сопутствующим явлением), делает центром внимания сам языковой знак, выступая, следовательно, в качестве прямой противоположности действительной; ориентации на цель, каковой в языке служит сообщение» [Мукаржовский 1994: 240]. Таким образом, самоценность

языкового выражения в поэтическом тексте создает сложности при переводе и ставит подчас вопрос о «переводимости» некоторых поэтических текстов вообще. Категоричен в этом вопросе, например, поэт Роберт Фрост, который определял поэзию как «то, что теряется при переводе» [Ваннер 2017]. Однако данная проблема только заставляет специалистов искать новые методики перевода поэтического текста.

1.3.1. Переводы художественных текстов И.А. Бродского. Особенности автоперевода

Проблемы перевода всегда удостоивались особого внимания в русской литературе. Переводы фундаментальных по значимости литературных произведений Запада сыграли важную роль в становлении русской литературной традиции, поэтому неудивительно, что о переводе писали многие значимые русские писатели и поэты: А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, А.А. Блок, Л.Н. Гумилев и др. Отличительной особенностью традиции перевода в России является, по мнению Ю.Д. Левина, «то обстоятельство, что переводили и интересовались проблемами перевода не только переводчики-профессионалы, но и крупнейшие писатели XVIII-XX вв. – создатели великой русской литературы» [Левин 1963: 5].

Западная традиция перевода, в которой выполнено большинство переводов стихов И.А. Бродского, несколько отличается от переводческой традиции в России. Самого поэта часто не удовлетворяли переводы своих стихов на английский, выполненные американскими литераторами, что побуждало его открыть для себя опыт автопереводчика. Кроме того, Иосиф Бродский перевел на русский множество стихов с разных языков, писал стихи на английском языке. Англоязычный период творчества Иосифа Бродского является одновременно

самым малоисследованным и самым неоднозначным этапом на пути поэта. Некоторые литературоведы считают английские стихи И.А. Бродского не самыми удачными его произведениями [Вейцман 2007]. Даже Корней Чуковский отмечал: «Его любовь к английской поэзии напускная, ибо язык он знает еле-еле» [Полухина 2010].

Тем не менее, с 1972 года Иосиф Бродский жил в англоязычной среде, поэт активно участвовал в переводе собственных русских стихов на английский язык. К концу своего творческого пути, когда и были сочинены его англоязычные стихи, Бродский написал несколько эссе и статей на английском языке. Все это говорит о том, что едва ли поэт мог испытывать трудности с английским языком.

Александр Вейцман в своей статье «Бродский в переводе» отмечает, что «участие автора в собственных переводах было вполне существенным. Уже летом 1972 года, то есть в первые недели, проведенные в США, он встретился с переводчиком своих ранних стихов, Джорджем Клайном, "обсуждая мои переводы строка за строкой". Стихотворения, которые позже входили в американские сборники "Часть речи", "Урания" и "So Forth" подвергались столь же тщательному анализу, хотя к середине семидесятых Бродский многие стихи либо переводил сам, либо в соавторстве» [Вейцман 2007].

В.А. Разумовская в своей статье «Self-translation as science-art: Joseph Brodsky Legacy» отмечает, что, по мнению И.А. Бродского, переводчик должен быть «конгениален» поэту, а в случае, когда поэт не может найти такого переводчика, он должен сам им стать. В самом же исследовании В.А. Разумовская рассматривает фигуру И.А. Бродского как не только переводчика своих стихов, но и как редактора своих стихов в переводе. Большое внимание уделено замене в переводном тексте имен собственных, по мнению автора, в таких случаях поэт искал схожие культурные и эмоциональные коннотации для языка перевода [Razumovskaya 2014: 301].

Т.Ф. Ахмедова в статье «Проблема автоперевода в творчестве двуязычного поэта Иосифа Бродского» отмечает важность сохранения формы русского стихотворения для поэта в переводе на английский язык и отмечает: «В английских переводах русских поэтов XX века упор часто делается на передачу содержания за счет отказа от структурных особенностей. И оправдывается это тем, что в английской поэзии XX века главная идиома – свободный стих. Но, по убеждению поэта (прим. *И.А. Бродский*), использование свободного стиха при переводах позволяет получить более или менее полную информацию об оригинале только на уровне «содержания», не выше» [Ахмедова 2010: 56].

Оказавшись в эмиграции, непосредственно участвуя в американском литературном процессе, И.А. Бродский мог позволить себе негативные оценки переводов собственных стихов, снова и снова включаясь в процесс перевода, получая статус автопереводчика. В.П. Полухина отмечает, что переводы стихов Бродского из цикла «Часть речи», выполненные Дэниэлом Вейсбортом «Бродского не удовлетворили, он нашел их метрически слабыми и пере-перевел их сам, настолько изменив, что Дэниэл отказался от соавторства и обвинил Иосифа чуть ли не в плагиате» [Полухина 2010]. Позднее сам Д. Вейсборт отмечал: «По-моему, он не доверял переводчикам. Я не стал бы его в этом обвинять: вся его жизнь была посвящена поэзии – в особенности русской поэзии. Он просто не принимал ограничений перевода. Единственным честным шагом для него был бы собственный перевод стихов» [Полухина 2006: 481].

Несмотря на значительное участие автора в процессе перевода его стихов и его частое неудовлетворение результатом, расхожим местом в разговоре о переводе стихов И.А. Бродского является тезис об «удобности» его стихов с точки зрения переводчика. В формальном отношении такое восприятие объясняется «расшатанным» ритмом стиха, анжабеманы, частое совмещение точных и неточных рифм, ср.:

Ты стоишь в стакане передо мной, водичка,

*и глядишь на меня сбежавшими из-под крана
глазами, в которых, блестя, двоится
прозрачная тебе под стать охрана* [Бродский 2014: 225].

Со временем все реже и реже в стихах Бродского появлялась силлаботоника, форма становилась более вольной, иногда поэт переходил на верлибр. Все это позволяло переводчикам Бродского сконцентрироваться на более точной передаче мысли и практически снимало задачу сохранения оригинальной формы. Однако именно этим и объяснялось неудовлетворение автора от переводов его стихов. И.А. Бродский серьезно относился ко всем отступлениям от привычной формы, к анжабеманам и прочим нетрадиционным формальным особенностям стиха, считал свою поэтическую форму единственно верной для передачи авторского смысла. В эпоху верлибра американским поэтам и переводчикам такой подход не был близок.

Однако в плане мысли и содержания стихи Иосифа Бродского после эмиграции вполне соответствовали западному взгляду на поэзию, что нередко отзывается в России причислением Бродского к числу «западных» поэтов. Например, Майя Никулина называет его поэтом «европейским» [Казарин 2011: 17]. Однако Виктор Куллэ отмечает, что И.А. Бродский сблизился с англоязычной поэзией еще до эмиграции: «Обратившись в Норенской ссылке к изучению английского, Бродский подчеркивал, что обнаружил сходную ситуацию во взгляде островитян на континентальную Европу: “Дело в том, что европейцы, русские в том числе... рассматривают мир как бы изнутри, как его участники, как его жертвы. В то время как в английской литературе... все время такой несколько изумленный взгляд на вещи со стороны. Элемент отстранения, который европейцу, в общем, не присущ”.

Причину он выводил из самой природы английского языка, “главное качество” которого “не statement, то есть не утверждение, а understatement - отстранение, даже отчуждение... взгляд на явление со стороны”. Именно это

привлекало его в поэзии английских метафизиков и У. Х. Одена. Михаил Мейлах вспоминал, что И.А. Бродский “очень рано усвоил и великолепно чувствовал” английскую поэзию, даже когда он еще довольно слабо знал язык. Вероятно, возможности, открываемые английской традицией, совпали с собственными поисками» [Бродский 2013].

Большое значение в процессе становления И.А. Бродского как переводчика своих стихов на английский играл его опыт работы переводчиком иноязычных стихов на русский язык. Наиболее полное собрание переводов Бродского содержится в книге «Изгнание из рая. Избранные переводы» [Бродский 2010], в предисловии к которой Лариса Степанова отмечает, что переводы были необходимы поэту, чтобы быть причисленным к числу «официальных» литераторов [Бродский 2010: 8]. Однако даже в такой «ремесленной» работе Иосиф Бродский проявлял энтузиазм, о чем говорит разнообразие его переводных текстов: всего в книге представлены поэтические переводы с двенадцати языков. Среди них, конечно же, переводы стихов английских поэтов-метафизиков. По мнению И.А. Снегирева данные переводы лучше всего объясняют проблему усвоения И.А. Бродским метафизического стиля. В статье «Английские метафизические поэты в переводах Иосифа Бродского» исследователь отмечает найденную поэтом связь между английской и русской поэтическими традициями: «При переводе стихов Донна поэт часто обращается к высокой, архаической лексике, поэтическому опыту русского XVIII века, который он считал сопоставимым с поэтическим опытом английских метафизиков» [Снегирев 2012: 153]. Однако в статье отмечаются некоторые неточности формы в русскоязычных переводах И.А. Бродского, что продолжается мыслью И.О. Шайтанова о некоей опосредованности влияния оригинальных текстов Джона Донна: «Не своими переводами в первую очередь Бродский формировал стиль русского Донна, а своими оригинальными стихами, которые вобрали в себя опыт английской “метафизической поэзии”» [Шайтанов 2007: 435].

Наиболее полное собрание переводов стихов И.А. Бродского на английский язык содержится в книге «Collected Poems in English» [Brodsky 2002]. Многие переводы в книге созданы при участии самого автора, кроме того, в книге представлены переводы самого Бродского на английский язык и его стихи, написанные на английском.

Среди наиболее частых переводчиков в книге присутствует уже упомянутый выше Джордж Клайн. Д. Клайн является самым известным из переводчиков Бродского, в 1988 вышла целая книга его переводов стихов русского поэта «Selected poems» [Brodsky 1988]. Его перу, например, принадлежит перевод знаменитого стихотворения «Натюрморт», ср.:

*Вещи и люди нас
окружают. И те,
и эти терзают глаз.*

Лучше жить в темноте [Бродский 2010: 126],

People and things crowd in.

Eyes can be bruised and hurt

by people as well as things.

Better to live in the dark [Brodsky 1988: 160].

Стоит отметить ритмическое сходство перевода с оригиналом, просодия русского стихотворения и его перевода создает ощущение холодности, общеизвестно, что русское слово «натюрморт» появилось от французского *nature morte* («мёртвая природа»). В переводе на английский стихотворению дан именно французский заголовок вместо английского *still life*, так как английское название не передает значение *смертности*, которое, в свою очередь, связана у автора с холодностью. В переводе Клайна утрачена точность рифмы, авторский анжабеман смещен, такие формальные неточности встречаются во всем переводе этого

большого стихотворения. На наш взгляд, данный перевод ориентирован на «адекватность», при этом текст перевода не во всем «эквивалентен» оригиналу.

Одним из известных переводчиков И.А. Бродского является Алан Майерс, в соавторстве с самим Бродским им выполнен перевод другого значимого стихотворения русского поэта «Осенний крик ястреба», ср.:

*Северо-западный ветер его поднимает над
сизой, лиловой, пунцовой, алой
долиной Коннектикута. Он уже
не видит лакомый променад
курицы по двору обветшалой
фермы, суслика на меже* [Бродский 2010: 197];

*Wind from the northwestern quarter is lifting him high above
the dove-gray, crimson, umber, brown
Connecticut Valley. Far beneath,
chickens daintily pause and move
unseen in the yard of the tumbledown
farmstead; chipmunks blend with the heath* [Brodsky 2002].

Отметим, что во второй части строфы перевода активный залог заменен пассивным. Однако, учитывая, что перевод выполнен в соавторстве с Бродским, мы можем предположить, что внимание читателя, с точки зрения автора, должно быть сфокусировано на самом ряде деталей и на ритме стиха, поскольку ритмически перевод адекватен оригиналу.

Наше исследование связано с переводом цикла «Часть речи», который был выполнен другим американским литератором Дэниэлом Вейсбортом, и с автопереводом данного цикла. Как уже было упомянуто выше, вариант Вейсборта не удовлетворил Бродского, однако был опубликован в журнале «Poetry» [Brodsky 1978].

В нашем исследовании при оценке переводов текстов И. Бродского центральное место занимает проблема передачи метафорической репрезентации текста оригинала. Анализ происходит через сопоставление выявленной в тексте оригинала метафорической модели и соответствующей ей модели, выявленной в тексте перевода.

Для самого И.А. Бродского приоритетными в процессе перевода были формальные признаки текста, которые, по его мнению, были не менее важны для передачи смысла, чем фактическое содержание, из-за чего, по нашему мнению, образы в его переводах могут быть изменены. Большинство англоязычных переводчиков И.А. Бродского приоритетным считают фактическое содержание, из-за чего поэтическая форма в их переводах может отличаться от формы в оригинальном тексте.

Выводы из первой главы

В результате анализа когнитивных основ метафорического моделирования, идиостилевых особенностей поэзии И.А. Бродского, а также теоретических основ поэтического перевода можно сделать следующие выводы, важные для дальнейшего исследования:

1. Метафорические модели – специфические структуры в сознании, представляющие собой схемы связи между понятийными сферами. Традиционное описание метафорической модели в терминах сферы-источника и сферы-цели представляется одним из наиболее продуктивных при анализе художественных произведений.
2. Концепция когнитивной метафоры во многом соответствует представлениям о поэзии как об интерфизической энергии (Ю.В. Казарин) и

может приблизить реципиента к сущности поэзии в тех случаях, когда метафора имеет художественную, а не социальную природу появления.

3. Проблемы теории перевода имеют большое значение при анализе взаимной переводимости текстов с одного языка на другой. В рамках теории перевода особо выделяют проблемы соотношения буквального и вольного перевода, специфики адекватности или эквивалентности перевода.
4. Автопереводы стихов И.А. Бродского с русского языка на английский представляют особый интерес с позиции коммуникативной теории перевода. Авторский перевод исключает из переводческой коммуникации переводчика как «посредника» между автором и читателем.
5. Сопоставительный анализ метафорических моделей в авторских переводах и в переводах, сделанных профессиональными переводчиками, позволяет сделать выводы как о влиянии той или иной культуры на восприятие метафорических систем интерпретатором, так и о восприятии текста переводчиком как читателем в сравнении с «замыслом» автора.

Глава 2. Модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах цикла И.А. Бродского «Часть речи»

В данной главе рассматривается проблема репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах стихотворений И.А. Бродского. **Целью** данной главы является описание моделей репрезентации метафорических образов, характерных для поэтических текстов цикла И.А. Бродского «Часть речи».

К **задачам** главы относятся:

- характеристика понятий «Модель репрезентации метафорических образов» и «Поэтическая микросистема»
- выделение основных моделей репрезентации метафорических образов в поэтических текстах цикла И.А. Бродского «Часть речи».

Одной из специфических характеристик поэтического текста является его многогранность. Помимо чисто формальных черт, отличающих поэтический текст от прозаического, стихотворение часто характеризуется богатой образностью. В своей статье о стихах Виктора Смирнова Ю.В. Казарин называет стихотворение «лингвистическим сгустком невероятной плотности» [Смирнов 2001], благодаря такой плотности смыслы и образы в поэтическом тексте оказываются сжатыми в авторских системах или *моделях*. Метафоры в стихотворении оказываются взаимозависимыми частями структуры, выражающей единый сложный образ. Часто, анализируя отдельные *метафорические образы* определенного стихотворения в их изоляции, исследователь не может декодировать их значение, поэтому при анализе метафорической репрезентации поэтического текста необходимо рассматривать метафорические образы в контексте всей образной системы отдельного стихотворения.

В нашем исследовании *метафорическим образом* (далее – *МО*) является минимальный элемент метафорической структуры *поэтической микросистемы*

И.А. Бродского. *Поэтической метафорической микросистемой* автора в нашем исследовании является отдельно взятое стихотворение цикла, репрезентирующее определенную метафорическую структуру. При этом допускается выявление поэтических микросистем, не имеющих метафорической структуры, и определение т.н. «точечных» метафорических образов в данных микросистемах. Поэтической макросистемой в данном исследовании является весь цикл И.А. Бродского «Часть речи». Допускается также, что в других исследованиях поэтической макросистемой может являться весь корпус поэтических текстов определенного автора, корпус поэтических текстов, написанный за определенный период разными авторами, и т.п. Репрезентация метафорических образов в поэтических микросистемах в данном исследовании описывается через специфические *модели*, к которым относятся такие модели как *кольцевая, оппозиционная, концентрическая, модель последовательной аналогии* и т.д. *Модель репрезентации метафорических образов* описывает структуру, в которой взаимодействуют метафорические образы определенной поэтической микросистемы, создавая единый сложный образ данной микросистемы.

В поэтической микросистеме возможно выделение *атрибутивных метафорических образов*, то есть образов, несоответствующих выявленной в определенной микросистеме модели, но имеющих смысловую связь с каким-либо другим неатрибутивным МО.

В ходе анализа поэтических микросистем цикла «Часть речи» были выявлены метафорические образы, содержащие принципиально важные концептуальные смыслы для исследования поэтической макросистемы. Таким образом, анализ цикла «Часть речи» проводится на двух уровнях: на синтагматическом (анализ поэтических микросистем) и на парадигматическом (анализ основных концептуальных смыслов произведения). Данный подход обеспечивает наиболее полное и подробное исследование такого объемного лингвистического явления как поэтический текст.

2.1. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...»

Первое стихотворение поэтического цикла И.А. Бродского «Часть речи» определяет смыслы, ключевые для всего произведения, важнейшую роль в этом процессе играют метафорические образы данного поэтического текста.

*Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря,
дорогой, уважаемый, милая, но неважно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить, уже не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих;
поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери,
извиваясь ночью на простыне –
как не сказано ниже по крайней мере –
я взбиваю подушку мычащим "ты"
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя [Бродский 2010: 202].*

Обращает на себя внимание тот факт, что все стихотворение – это одно предложение, что говорит о прямой взаимосвязи всех образов данной поэтической микросистемы. Начало текста представляет собой невнятную речь, в которой, кроме нестройного синтаксиса, мешающего декодировать смыслы, находим окказионализмы «надцатого мартабря», говорящие о невозможности определения времени. Также невозможно определить адресата речи (*дорогой, уважаемый, милая...*) и место (*Ниоткуда*). Далее речь становится внятной, и в тексте появляются четкие метафорические образы.

МО1 *‘друг вас приветствует с одного из пяти континентов, держащегося на ковбоях’*. Первым метафорическим образом определяется место нахождения лирического героя, и это – Северная Америка.

МО2 *‘поздно ночью, в уснувшей долине’*, МО3 *‘на самом дне’*. Далее место нахождения конкретизируется, мы знаем, что это долина. Эпитет «уснувшей» говорит о спокойствии, с которым ассоциируется окружающая местность, что придает еще большее ощущение контраста по сравнению с беспокойством героя. МО3 передает не прямое физическое значение дна, а состояние героя.

МО4 *‘в городке, занесенном снегом по ручку двери’*. Данный образ ассоциативно связан с предыдущим: больше всего снега скапливается в данном городке, потому что он на дне. Кроме того, здесь мы находим еще большую конкретизацию места. Количество снега ассоциируется не только с физическим холодом, но и с метафизическим, душевным, что так же связывается со спокойствием уснувшей долины.

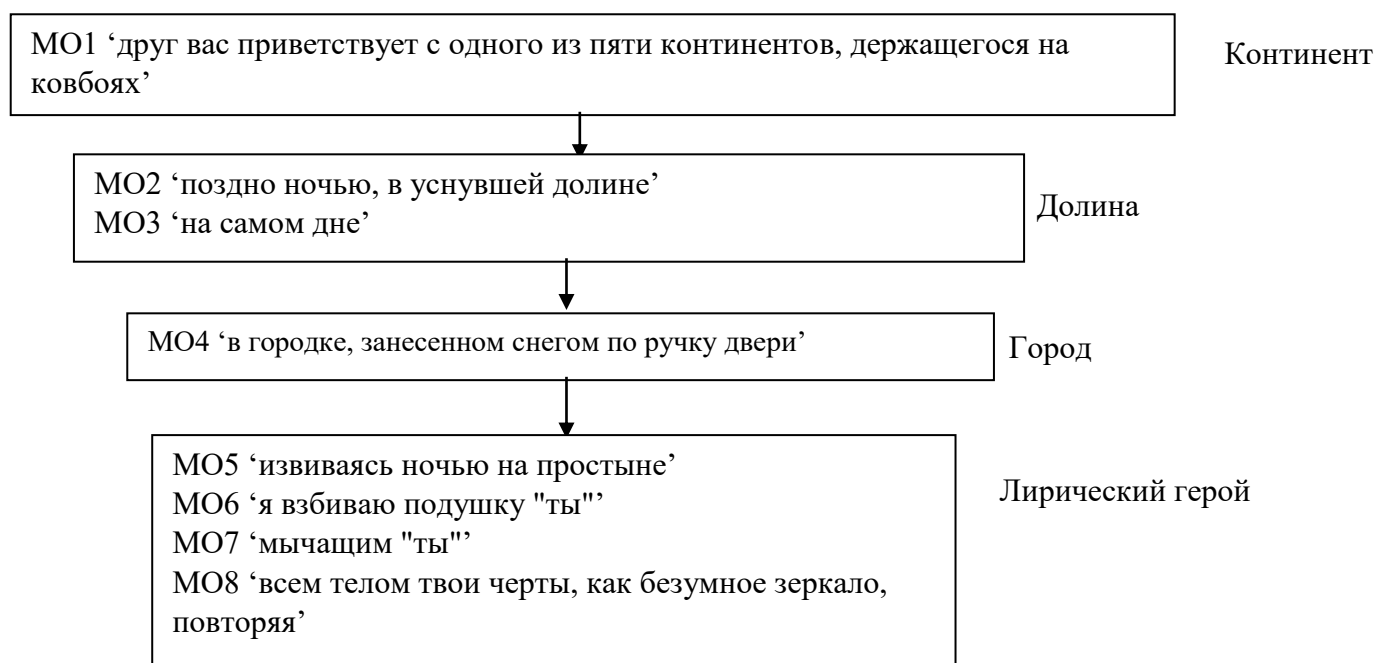
МО5 *‘извиваясь ночью на простыне’*, МО6 *‘я взбиваю подушку "ты"’*, МО7 *‘мычащим "ты"’*. Далее образы уже связываются с конкретным местом проживания лирического героя. В отличие от предыдущих «спокойных» образов долины, городка, образы простыни и подушки – экспрессивны. Страсть героя настолько сильна, что словом он может взбить подушку, однако это

нечеловеческая речь. Несмотря на то, что называется конкретное слово русского языка, оно несет эпитет «животной» речи.

МО8 '*всем телом твои черты, как безумное зеркало, повторяя*'. Последний образ заставляет нас сконцентрироваться на самом говорящем, однако в данном стихотворении он – *безумное зеркало*, отражающее любимого человека. Данный образ показывает не только страстность героя, но и маловажность его собственной личности по сравнению с личностью объекта обожания.

В рассматриваемой поэтической микросистеме все метафорические образы связаны с конкретизацией места. Первый образ – образ континента, МО5-8 связаны с самим героем и конкретным местом его проживания. Модель репрезентации метафорических образов данной поэтической микросистемы определяется как *концентрическая*. *Концентрическая модель* построена на конкретизации, постепенном точном определении объекта поэтической речи. В данном случае сужение объекта связано с пространственной локализацией.

Схема 1.



2.2. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Север крошит металл, но щадит стекло...»

Центральной темой второго стихотворения является холод, и все метафорические образы данной поэтической микросистемы прямо или косвенно связаны с такими явлениями как *север, снег, лед*.

Север крошит металл, но щадит стекло.

Учит гортань проговаривать "впусти".

*Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти.*

*Замерзая, я вижу, как за моря
солнце садится и никого кругом.*

*То ли по льду каблук скользит, то ли сама земля
закругляется под каблуком.*

*И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
всё отчетливей раздаётся снег*

и чернеет, что твой Седов, "прощай" [Бродский 2010: 202-203].

МО1 'Север крошит металл', МО2 'Север щадит стекло'. С первой строчки обозначается основной конфликт стихотворения: холод (*Север* здесь

контекстуально ему тождествен) имеет двойственную сущность, *стекло* здесь ассоциируется со льдом, следовательно, холод щадит тех, в ком уже есть лед.

МО3 '*Север учит гортань проговаривать "впусти"*'. «Впусти» может пониматься в двух значениях: это просьба впустить в дом с холода и просьба впустить в личное пространство любимого человека с душевного/метафизического холода. Таким образом, раскрывается метафорический смысл одной из двух сущностей Севера: если герой недостаточно «холоден» для Севера, он будет искать тепло в другом человеке.

МО4 '*Холод меня воспитал*', МО5 '*Холод вложил перо в пальцы, чтоб их согреть в горсти*'. С другой стороны, холод может *воспитать* (или научить) жить без другого человека, тогда теплом для человека будет его творчество.

МО6 '*земля закругляется под каблуком*'. Лирический герой чувствует, как избранный им путь «сокращает» для него пространство земли, он сам словно становится на ней «больше», люди исчезают (*Никого кругом*). Мысленно он все чаще перемещается в пространство другого мира, мира творчества.

МО7 '*в гортани моей, где положен смех или речь, или горячий чай*', МО8 '*в гортани раздается снег*', МО9 '*в гортани чернеет, что твой Седов, "прощай"*'. В жизни «до Севера», «до снега» характер лирического героя был иным, что показывает МО7. Далее герой освоил жизнь в холоде, однако он осознает негативную сторону этого пути – одиночество, из-за чего создаются ассоциации с замерзшим насмерть летчиком. Лирический герой на себе такое же сильное воздействие душевного холода.

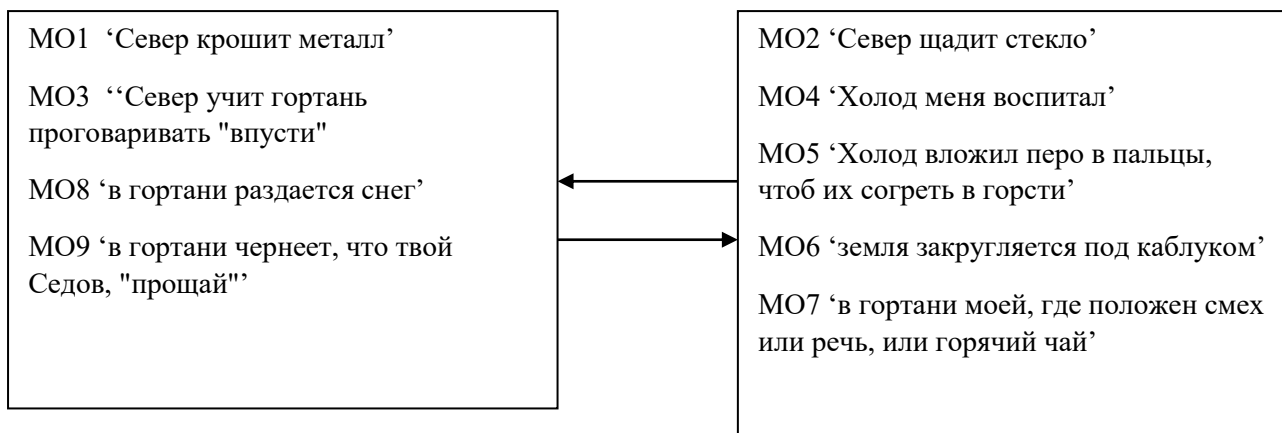
Модель репрезентации метафорических образов данной поэтической микросистемы определяется как *оппозиционная*. *Оппозиционная* модель построена на противопоставлении метафорических образов, касающихся определенного объекта поэтической речи. Объектом поэтической речи в данном случае является

холод во всех его проявлениях. Оппозиция построена на сравнении двух путей переживания холода и двух сущностях самого холода соответственно.

Схема 2.

Холод-‘агрессор’

Холод-‘учитель’



2.3. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...»

Третья поэтическая микросистема рассматриваемого произведения уникальна с точки зрения своей образности: здесь центральные темы произведения, такие как разлука и речь, метафорически расширяются за счет исторических отсылок.

*Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него лежащую, точно под татарву.*

*Узнаю этот лист, в придорожную грязь
падающий, как обгаренный князь.*

*Растекаясь широкой стрелой по косой скуле
деревянного дома в чужой земле,*

что гуся по полету, осень в стекле внизу

узнает по лицу слезу.

И, глаза закатывая к потолку,

я не слово о номер забыл говорю полку,

но кайсацкое имя язык во рту

шевелит в ночи, как ярлык в Орду [Бродский 2010: 203].

МО1 '*ветер, налетающий на траву*', МО2 '*траву, под него [ветер] лежащуюся, точно под татарву*'. Погода воспринимается героем как натиск, давление. В то же время погода и природная среда метафорически связываются с исторической тематикой: порывы ветра сравниваются с атаками татаро-монгольских войск.

МО3 '*лист, в придорожную грязь падающий, как обгаренный князь*'. Далее природно-историческая метафора находит свое развитие: падающий лист сравнивается с *обгаренным князем*, который, в свою очередь, как «жертва» атак ассоциируется с самим лирическим героем.

МО4 '*Растекаясь стрелой, осень*', МО5 '*Растекаясь по скуле, осень*', МО6 '*по скуле дома в чужой земле*'. Осень, а точнее дождь как одно из погодных явлений осени, сравнивается одновременно со слезой (по скуле) и, в продолжение «исторического» образа, с нападением войска (стрелой). Акцент на *скуле* создает ассоциации с внешностью татаро-монгольского неприятеля, усиляется данный образ сравнением лица с домом в чужой земле.

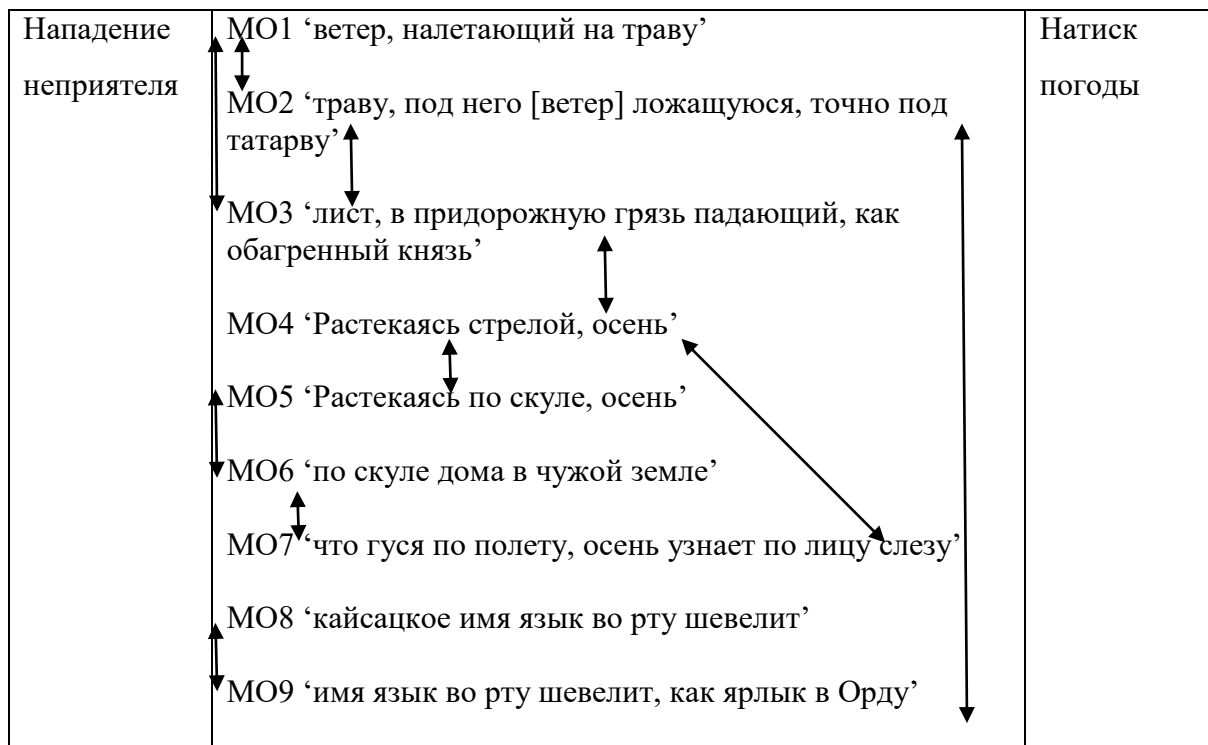
МО7 '*что гуся по полету, осень узнает по лицу слезу*'. Образ человека как «жертвы погоды» снова появляется в данной поэтической микросистеме. В данном метафорическом образе с точки зрения *осени* (стрелы) «нападение» на человека (дом) сродни охоте на гуся.

МО8 '*кайсацкое имя язык во рту шевелит*', МО9 '*имя язык во рту шевелит, как ярлык в Орду*'. Во времена Золотой Орды ярлык являлся грамотой на

княжение, в данном случае с ярлыком метафорически связывается *имя*, очевидно, что речь идет об имени близкого герою человека. Память о человеке имеет власть над героем, над его речью.

Модель репрезентации метафорических образов данной поэтической микросистемы определяется как *модель последовательной аналогии*. В основе данной модели лежит описание сложного образа, формирующегося за счет смыслового объединения двух или более центральных концептов поэтической микросистемы через метафорические образы. В рассматриваемой поэтической микросистеме все метафорические образы прямо или косвенно связаны со сравнением погодного натиска с татаро-монгольским игом, в свою очередь, обе стороны данного сложного образа выражают мысль о натиске как о переживании разлуки с любимым человеком.

Схема 3.



2.4. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Это – ряд наблюдений. В углу – тепло...»

Рассмотрим четвертую поэтическую микросистему анализируемого цикла:

Это – ряд наблюдений. В углу – тепло.

Взгляд оставляет на вещи след.

Вода представляет собой стекло.

Человек страшней, чем его скелет.

Зимний вечер с вином в нигде.

Веранда под натиском ивняка.

Тело покоится на локте,

как морена вне ледника.

Через тыщу лет из-за штор моллюск

извлекут с проступившем сквозь бахрому

оттиском "доброй ночи" уст,

не имевших сказать кому [Бродский 2010: 203-204].

МО1 'Взгляд оставляет на вещи след'. В данном метафорическом образе *взгляд* является живой энергией, *вещь* ассоциируется с неживым объектом. Метафора обозначает две основные сущности, образно отраженные в данной поэтической микросистеме.

МО2 *‘Вода представляет собой стекло’*. Воде как «живому» природному элементу через метафорический образ передается свойство «неживого» *стекла*. Вода в форме стекла ассоциируется со льдом, это отсылает читателя к МО2 второй поэтической микросистемы цикла (*‘Север щадит стекло’*). Таким образом, передается мысль о силе и стойкости природы.

МО3 *‘Веранда под натиском ивняка’*. В данном метафорическом образе так же передается мысль о «влиянии» живого на неживое. Неживой объект даже сравнивается с жертвой *натиска*, развивается мотив «жестокости живого» (*Человек страшней, чем его скелет*).

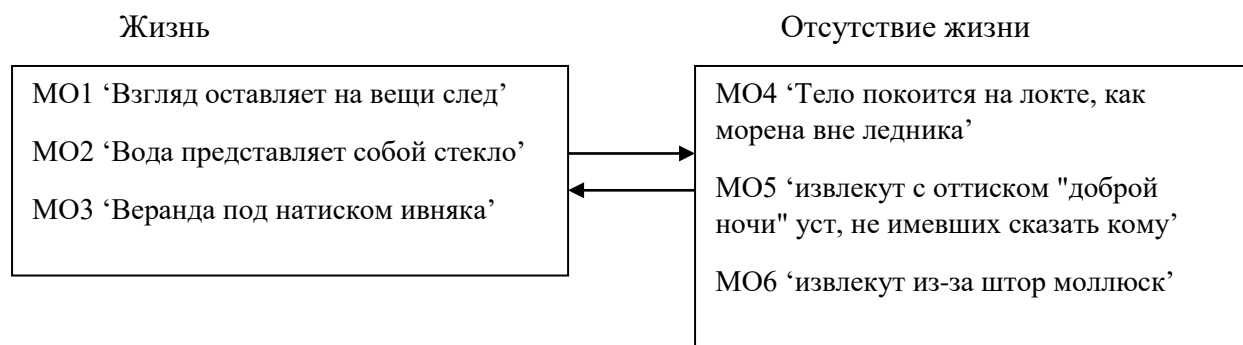
МО4 *‘Тело покоится на локте, как морена вне ледника’*. Ледник отсылает читателя к МО2, таким образом, *морена* относится к «неживому», лирический герой (*тело*) обозначает свою оторванность от мира «живого» (*покоится*).

МО5 *‘извлекут с оттиском "доброй ночи" уст, не имевших сказать кому’*, МО6 *‘извлекут из-за штор моллюск’*. Несмотря на «отсутствие жизни» *тела*, данный метафорический образ придает ему свойство речи, при этом данная речь не имеет адресата. Предположительно, *оттиск "доброй ночи" уст*, найденный только после смерти героя, сравнивается с поэтической/художественной речью, которая так же не имеет адресата. Обыденная нехудожественная речь обращена конкретному человеку и ассоциируется с миром «живого». *Шторы моллюск* продолжают образ тела как морены.

Объектом поэтической речи в данной поэтической микросистеме является жизнь/отсутствие жизни. Жизнь сравнивается с движением, натиском, агрессией. «Неживые» объекты рассматриваются в качестве жертв натиска. Несмотря на сравнение холода с учителем во второй поэтической микросистеме, в данном стихотворении холод (лед), следовательно, и погодные условия, снова ассоциируются с давлением. Лирический герой сравнивает себя с «неживым»: речь, адресованная человеку, так же является воздействием, «художественная»

речь героя определяется как безадресная. Однако как поэзия она будет «услышана» только через много лет после смерти «автора». Модель репрезентации метафорических образов рассматриваемой поэтической микросистемы определяется как *оппозиционная*.

Схема 4.



2.5. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Потому что каблук оставляет следы – зима»

Анализируемое стихотворение является пятой поэтической микросистемой рассматриваемого цикла, в данном тексте концептуальные смыслы всего произведения переплетаются с метафорическими компонентами сложного образа стихотворения.

Потому что каблук оставляет следы – зима.

В деревянных вещах замерзая в поле,

по проходим себя узнают дома.

Что сказать ввечеру о грядущем, коли

воспоминанья в ночной тиши

о тепле твоих – пропуск – когда уснула,

*тело отбрасывает от души
на стену, точно тень от стула
на стену ввечеру свеча,
и под скатертью стянутым к лесу небом
над силосной башней, натертый крылом грача
не отбелишь воздух колючим снегом [Бродский 2010: 204].*

МО1 'В деревянных вещах замерзая в поле, дома', МО2 'по проходим себя узнают дома'. Метафорический образ, отождествляющий дом с человеком, уже был выявлен в третьей поэтической микросистеме рассматриваемого произведения. Здесь сразу два МО развивают данную метафору. Дома замерзают в поле в *деревянных* вещах точно так же, как и люди замерзают в своей одежде, и, более того, дома осознают данную схожесть.

МО3 'вспоминанья о тепле тело отбрасывает от души на стену', МО4 'вспоминанья тело отбрасывает от души на стену, точно тень от стула на стену свеча'. В анализируемом произведении часто встречаются примеры, в которых метафора используется вместе со сравнением. В большинстве случаев они создают единый метафорический образ, примером может служить МО4 из поэтической микросистемы №5, где метафора передает смысл, связанный с лирическим героем, а сравнение – отождествляемый с ним природный образ. Однако в данном случае подобный пример требует разделения на два метафорических образа. МО3 выражает внутренние переживания героя, тогда как МО4 способствует формированию сложного образа данной поэтической микросистемы, в которой аналогии подвергаются *дом* и *человек*. МО3 же выражает один из концептуальных смыслов всего цикла (переживание разлуки, память о близком человеке).

МО5 'под скатертью стянутым к лесу небом', МО6 'натертый крылом грача воздух', МО7 'не отбелишь воздух колючим снегом'. Аналогия дома и человека расширяется за счет сравнения дома с окружающей средой или даже с миром: *скатерть неба* обозначает темноту или тень точно так же, как черное *крыло грача*. Тень, в свою очередь, метафорически связана с воспоминаниями о любимом человеке (МО4). Таким образом, окружающая среда отождествляется с внутренними переживаниями героя, и аналогия рассматриваемой метафорической микросистемы становится тройной. *Снег* как компонент окружающего мира так же выражает холод, здесь затрагивается один из концептуальных смыслов всего цикла: лирический герой говорит о текущей невозможности избавиться от воспоминаний за счет внутреннего холода.

Модель репрезентации метафорических образов анализируемой поэтической микросистемы определяется как *модель последовательной аналогии*. В данном стихотворении выявлена комплексная тройная метафора: люди отождествляются с домами, переживания человека — с тем, что происходит внутри дома, в свою очередь, дом и внутренний мир человека метафорически связываются с природной средой, окружающей лирического героя.

Схема 5.

Дом	МО1 'В деревянных вещах замерзая в поле, дома'	Человек
	МО2 'по проходим себя узнают дома' ↔	
	МО3 'воспоминанья о тепле тело отбрасывает от души на стену'	
	МО4 'воспоминанья тело отбрасывает от души на стену, точно тень от стула на стену свеча' ↔	
	МО5 'под скатертью стянутым к лесу небом'	Окружающая среда
	МО6 'натертый крылом грача воздух' ↔	
	МО7 'не отбелишь воздух колючим снегом'	

2.6. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с...»

Обратимся к анализу шестой поэтической микросистемы анализируемого цикла.

*Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с
плеч, подставляет их под огромную тучу. С мыса
налетают порывы резкого ветра. Голос
старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла.
Низвергается дождь: перекрученные канаты
хлещут спины холмов, точно лопатки в бане.
Средизимнее море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами.
Одичавшее сердце все еще бьется за два.
Каждый охотник знает, где сидят фазаны, – в лужице под лежащим.
За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,
как сказуемое за подлежащим [Бродский 2010: 204-205].*

МО1 'лаокоон, сбросив на время гору с плеч', МО2 'лаокоон подставляет их [плечи] под огромную тучу'. В данной поэтической микросистеме находит свое развитие одна из концептуальных метафор анализируемого произведения: природа/окружающая среда является жертвой по отношению к погодным условиям, испытывает натиск со стороны погоды.

МОЗ *‘налетают порывы ветра. Голос старается удержать слова в пределах смысла’*. Как и в других поэтических микросистемах цикла, лирический герой ассоциирует себя с окружающей его средой, так же принимает позицию испытывающего натиск погоды. *Ветер* с мыса силен настолько, что мешает сохранять слова *в пределах смысла*. Данный метафорический образ может говорить и о *поэтическом голосе* автора, о сложности творческого развития при тяжелых погодных условиях.

МО4 *‘дождь: перекрученные канаты’*, МО5 *‘спины холмов’*, МО6 *‘канаты хлещут спины холмов, точно лопатки в бане’*. Данные образы так же отождествляют натиск погоды с воздействием, оказываемым на человека. Однако здесь не задействована метафора речи. МО4 метафорически связывает погоду с орудием натиска, МО5 – природу с человеческим телом, МО6 – *дождь* с прямым физическим воздействием.

МО7 *‘море шевелится, как соленый язык’*, МО8 *‘море шевелится за огрызками колоннады, как за выбитыми зубами’*. Данные метафорические образы отсылают нас к МОЗ, поскольку здесь образ так же связан с мотивом речи и выражает немоту лирического героя (возможно, *поэтическую*), язык шевелится, но речь не воспроизводится. Тот факт, что зубы *выбиты*, так же мешает формированию речи. Однако, в отличие от МОЗ, в МО7 и МО8 отсутствует прямая зависимость сложности речи от воздействия погоды.

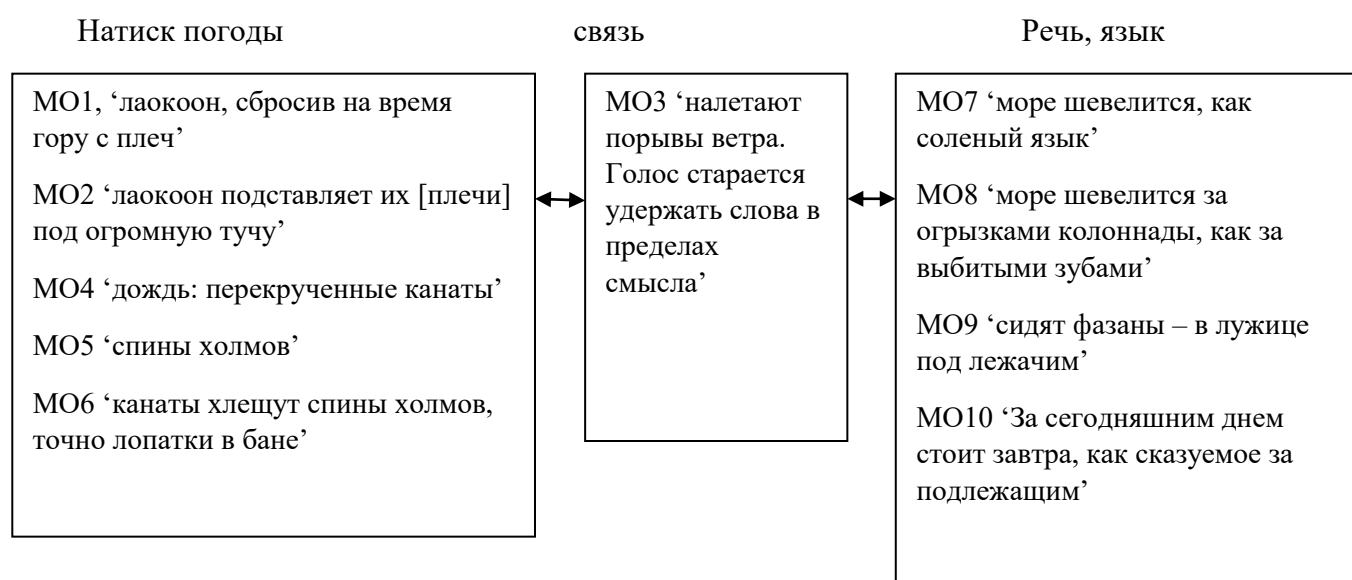
МО9 *‘сидят фазаны – в лужице под лежащим’*. Данный метафорический образ передает мотив смерти человека как прямого последствия натиска. *Фазаны* обозначают то, что остается после смерти человека, возвращаясь к МО5 четвертой поэтической микросистемы произведения, мы можем предположить, что сюда может входит и *речь* человека.

МО10 *‘За сегодняшним днем стоит завтра, как сказуемое за подлежащим’*. Данный метафорический образ так же затрагивает тему речи,

языка. «Формирование» речи, приходящее с течением времени, так же логично и естественно, как само течение времени. Это долгий процесс, затрагивающий все время жизни автора, и, как показывает МО9, максимальный результат достигается перед смертью.

Модель репрезентации метафорических образов анализируемой поэтической микросистемы определяется как *пересекающаяся модель*. В отличие от *модели последовательной аналогии*, в рамках данной модели лишь единичные метафорические образы связывают объекты поэтической микросистемы. В данном случае, образ всей поэтической микросистемы формируется за счет двух объектов ее метафорической репрезентации: мотив натиска природы как воздействия, оказываемого на человека, и мотив сложности «формирования» речи. Все метафорические образы относятся к репрезентации того или иного объекта микросистемы, однако МО3 является единственным образом, объединяющим оба мотива и выражающим прямую зависимость между ними, это своеобразная точка пересечения двух объектов анализируемой микросистемы.

Схема 6.



2.7. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...»

В рассматриваемой поэтической микросистеме одним из концептуальных образов всего цикла является поэтический голос, описываемый через пространство, в котором находится герой.

*Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос,
если вьется вообще. Облокотясь на локоть,
раковина ушная в них различит не рокот,
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
кипящий на керосинке, максимум – крики чаек.
В этих плоских краях то и хранит от фальши
сердце, что скрыться негде и видно дальше.
Это только для звука пространство всегда помеха:
глаз не посетует на недостаток эха [Бродский 2010: 205].*

МО1 'Я родился и вырос подле серых цинковых волн, всегда набегавших по две, и отсюда – все рифмы', МО2 'Я родился и вырос подле серых цинковых волн, отсюда тот блеклый голос'. Лирический герой описывает зависимость поэтического голоса от пространства, в котором находится сам герой. Волны, набегавшие по два, сравниваются с рифмами, блеклый голос – с серым цветом волн.

МОЗ 'блеклый голос, вьющийся между ними [рифмами], как мокрый волос'. Большинство метафорических образов данной микросистемы описывают поэтический дар героя с налетом уничижения (блеклый голос). Сравнение с *волосом* является атрибутивным с точки зрения формирования комплексного образа микросистемы, но влияет на восприятие оценки поэтического голоса героя.

МО4 'раковина ушная в них [рифмах] различит хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, кипящий на керосинке, максимум – крики чаек'. Данный образ так же связывает поэзию с пространством. Перечисляемые звуки относятся к городской жизни, которая проникает в стихи из-за того, что их автор через поэзию передает то, что воспринимает и слышит сам.

МО5 'для звука пространство всегда помеха', МО6 'глаз не посетует на недостаток эха'. Оказавшись в *плоских* краях, в природной среде герой в большей степени начал опираться на *глаз*, нежели на слух. Городские звуки начинают восприниматься как нечто, за чем герой *скрывал* свой истинный голос, жизнь на природе и опора на зрительное восприятие, напротив, хранит сердце от фальши.

Модель репрезентации метафорических образов анализируемой поэтической микросистемы определяется как *модель последовательной аналогии*. Все метафорические образы, кроме атрибутивного МОЗ, связывают два объекта данной микросистемы, которыми являются поэтический дар и пространство. В городской среде герой опирался на слух, который, в основном, воспринимал звуки быта (*крики чаек* как единственный природный звук описывается как *максимум*). Природа связывается со зрительным восприятием, которое характеризуется как более естественное.

Схема 7.

<p>Поэтический дар</p> <p>МО3 'блеклый голос, выющийся между ними [рифмами], как мокрый волос'</p>	<p>МО1 'Я родился и вырос подле серых цинковых волн, всегда набегавших по две, и отсюда – все рифмы'</p> <p>МО2 'Я родился и вырос подле серых цинковых волн, отсюда тот блеклый голос'</p> <p>МО4 'раковина ушная в них [рифмах] различит хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, кипящий на керосинке, максимум – крики чаек'</p> <p>МО5 'для звука пространство всегда помеха'</p> <p>МО6 'глаз не посетует на недостаток эха'</p>	<p>Пространство</p>
--	---	---------------------

2.8. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Что касается звезд, то они всегда...»

В рассматриваемой поэтической микросистеме было выявлено лишь два метафорических образа, однако и их анализ поддается описанию с точки зрения модели.

Что касается звезд, то они всегда.

То есть, если одна, то за ней другая.

Только так оттуда и можно смотреть сюда:

вечером, после восьми, мигая.

Небо выглядит лучше без них. Хотя

освоение космоса лучше, если

с ними. Но именно не сходя

с места, на голой веранде, в кресле.

Как сказал, половину лица в тени

пряча, пилот одного снаряда,

жизни, видимо, нету нигде, и ни

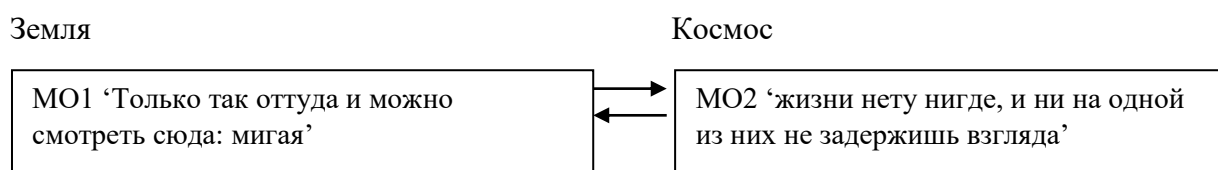
на одной из них не удержишь взгляда [Бродский 2010: 205].

МО1 *‘Только так оттуда и можно смотреть сюда: мигая’*. «Освоение космоса в кресле» – это своеобразный взгляд поэта на звезды, с его точки зрения, звезды живые, они смотрят оттуда (с неба) сюда (на землю) и мигают. Данный метафорический образ описывает связь поэзии с космосом.

МО2 *‘жизни нету нигде, и ни на одной из них не удержишь взгляда’*. С точки зрения «освоение космоса в снаряде», на звездах нет жизни, из-за чего они представляют меньший интерес. Данный метафорический образ контрастирует с МО1 и описывает более прагматичный, менее «поэтический» взгляд на звезды.

Модель репрезентации метафорических образов восьмой поэтической микросистемы определяется как *оппозиционная*.

Схема 8.



2.9. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «В городке, из которого смерть расплзалась по школьной карте...»

Девятая поэтическая микросистема является единственным стихотворением цикла, после которого указан город, в котором оно было написано – Мюнхен. Для репрезентации метафорических образов это имеет ключевое значение.

*В городке, из которого смерть расплзалась по школьной карте,
мостовая блестит, как чешуя на карте,
на столетнем каштане оплывают тугие свечи,
и чугунный лев скучает по пылкой речи.*

*Сквозь оконную марлю, выцветшую от стирки,
проступают ранки гвоздики и стрелки кирхи;
вдалеке дребезжит трамвай, как во время оно,
но никто не сходит больше у стадиона.*

*Настоящий конец войны – это на тонкой спинке
венского стула платье одной блондинки,
да крылатый полет серебристой жуужжащей пули,
уносящей жизни на Юг в июле [Бродский 2010: 206].*

МО1 ‘В городке, из которого смерть расплзалась по школьной карте’. Расползание смерти – начало второй мировой войны, именно здесь актуализируется название города, упоминаемое после текста стихотворения. Далее метафорические образы связаны с описанием города.

МО2 ‘мостовая блестит, как чешуя на карте’, МОЗ ‘чугунный лев скучает по речи’. Данные метафорические образы связаны между собой упоминанием животного. Мостовая сравнивается с рыбой, с немым животным. При этом,

глагол *скачет* не дает определенного описания, какое именно свойство приписывается *чугунному льву*: восприятия или воспроизводства речи, или и того и другого. В целом, МО2 и МО3 передают немоту города.

МО4 '*Сквозь оконную марлю проступают ранки гвоздики*'. Цветы гвоздики сквозь оконную марлю напоминают *раны*, проступающие сквозь медицинскую марлю на теле человека. Данный метафорический образ связан с последствиями войны, город еще «залечивает раны».

МО5 '*конец войны – это платье одной блондинки*'. Данный метафорический образ, как и МО4, связан с домашним бытом после войны. Война заканчивается тогда, когда внимание с проступающих ран переключается на личную жизнь.

МО6 '*конец войны – полет жужжащей пули*', МО7 '*пули, уносящей жизни на Юг*'. МО6 возвращает читателя к теме немоты. Здесь так же, как и в МО2 и МО3, артефакт сравнивается с живым существом, пуле передается свойство пчелы (жужжание), таким образом, конец войны связан с «обретением» звука, окончанием немоты. МО7 возвращает читателя к МО1, образная композиция стихотворения закольцовывается. Пуля, *уносящая жизни*, ассоциируется с *расползающейся смертью*. Однако здесь намеренно использован прием обманутого ожидания: уточнение «*на Юг в июле*» изменяет смысл метафоры, жужжащая пчела обозначает отпуск, летний отдых, когда многие уезжают на юг.

Модель репрезентации метафорических образов рассматриваемой поэтической микросистемы определяется как *кольцевая*. В рамках кольцевой модели начальный метафорический образ связан с конечным за счет отождествления/противопоставления/сравнения и т.д. Другие метафорические модели микросистемы так же связаны с основным объектом стихотворения, обозначенном в начальном и конечном МО. Смысловые связи между МО позволяют обозначить их через кольцевую схему. В рассматриваемой микросистеме начальный и конечный образ связаны между собой за счет

противопоставления смерти и жизни, войны и конца войны. Темы отсутствия речи/звука и домашнего быта создают образ «неживого» города.

Схема 9.



2.10 Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Около океана, при свете свечи; вокруг...»

Обратимся к анализу десятой поэтической микросистемы анализируемого цикла.

*Около океана, при свете свечи; вокруг
поле, заросшее клевером, щавелем и люцерной.*

*Ввечеру у тела, точно у Шивы, рук,
дотянуться желающих до бесценной.*

*Упадая в траву, сова настигает мышь,
беспричинно поскрипывают стропила.*

*В деревянном городе крепче спишь,
потому что снится уже только то, что было.
Пахнет свежей рыбой, к стене прилип
профиль стула, тонкая марля вяло
шевелится в окне; и луна поправляет лучом прилив,
как сползающее одеяло [Бродский 2010: 206].*

МО1 *‘у тела, точно у Шивы, рук, дотянуться желающих до бесценной’*. Количество рук в данном метафорическом образе тождественно силе желания героя *дотянуться* до любимого человека. Таким образом метафорически передается переживание разлуки.

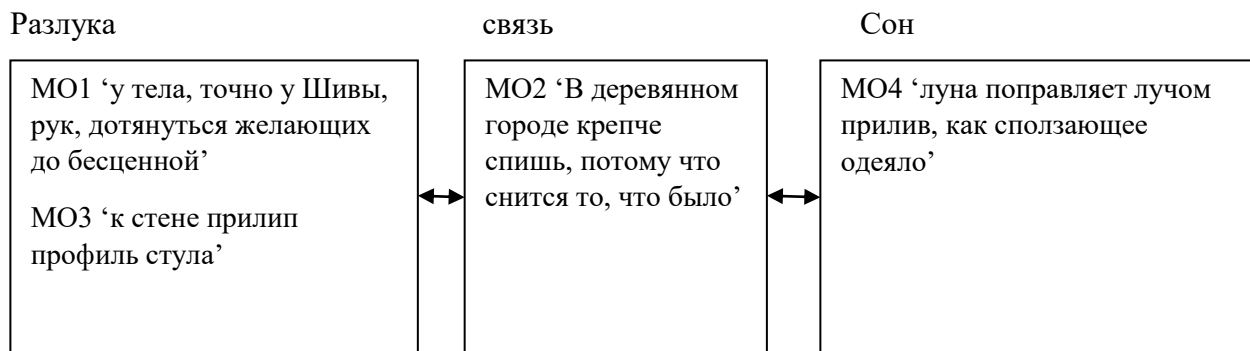
МО2 *‘В деревянном городе крепче спишь, потому что снится то, что было’*. Во сне герой возвращается в свои воспоминания, связанные с близким человеком. Это связано с тем, что в настоящем времени, в деревянном городе мало новых событий наполняют жизнь героя.

МО3 *‘к стене прилип профиль стула’*. Данный метафорический образ отсылает нас к МО4 пятой поэтической микросистемы, где *тень от стула* связывается с воспоминаниями о любимом человеке. Здесь лирический герой говорит о постоянном присутствии этих воспоминаний в его жизни, они настолько сильны, что *прилипли к стене*.

МО4 *‘луна поправляет лучом прилив, как сползающее одеяло’*. Здесь так же, как и в пятой микросистеме, через метафорические образы состояние героя отождествляется со всем его окружением. Природа, космос – все находится в состоянии сна. Образ одновременно передает мысль о том, что в деревне ничего не происходит (про большой город часто говорят, что он «никогда не спит»), и о том, что все пропитано воспоминаниями, словно сном.

Модель репрезентации метафорических образов анализируемой поэтической микросистемы определяется как *пересекающаяся*. Основными объектами образной репрезентации данной поэтической микросистемы являются *разлука* и *сон*. С темой разлуки связаны МО1 и МО3, с темой сна – МО4. МО2 связывает два объекта и передает основную мысль стихотворения: состояние сна и воспоминания переплетаются в сознании героя.

Схема 10.



2.11. Репрезентация метафорических образов в стихотворении

«Тихотворение мое, мое немое...»

В данной поэтической микросистеме автор и герой максимально сближены, поскольку темой стихотворения является непосредственно авторское стихотворчество, однако и здесь возможно проследить развитие концептуальных смыслов всего произведения. К таким смыслам, например, относится переживание разлуки через творчество.

*Тихотворение мое, мое немое,
однако, тяглое – на страх поводам,
куда пожалуемся на ярмо и*

кому поведем, как жизнь проводим?

Как поздно полночь ища глазуню

луны за штору зажженной спичкою,

вручную стряхиваешь пыль безумия

с осколков желтого оскала в пичую.

Как эту борзопись, что гуще патоки,

там не размазывай, но с кем в колене и

в локте хотя бы преломить, опять-таки,

ломоть отрезанный, тихотворение? [Бродский 2010: 207].

МО1 *‘Тихотворение тяглое – на страх поведьям’*. Окационализм *тихотворение* передает оценку автора своему творчеству. Стихотворение тихое, однако оно выполняет функцию поддержки в переживании автором тяжелых ситуаций/состояний точно так же, как *тяглый* скот служит для перевозки чего-либо. К таким состояниям относится и одиночество.

МО2 *‘ища глазуню луны за штору’*. МО3 *‘стряхиваешь пыль безумия в пичую’*. МО2 сравнивает героя/автора с волком, одиночество переживается настолько тяжело, что он готов выть на луну. Однако, в итоге, это состояние *безумия* помогает в творчестве.

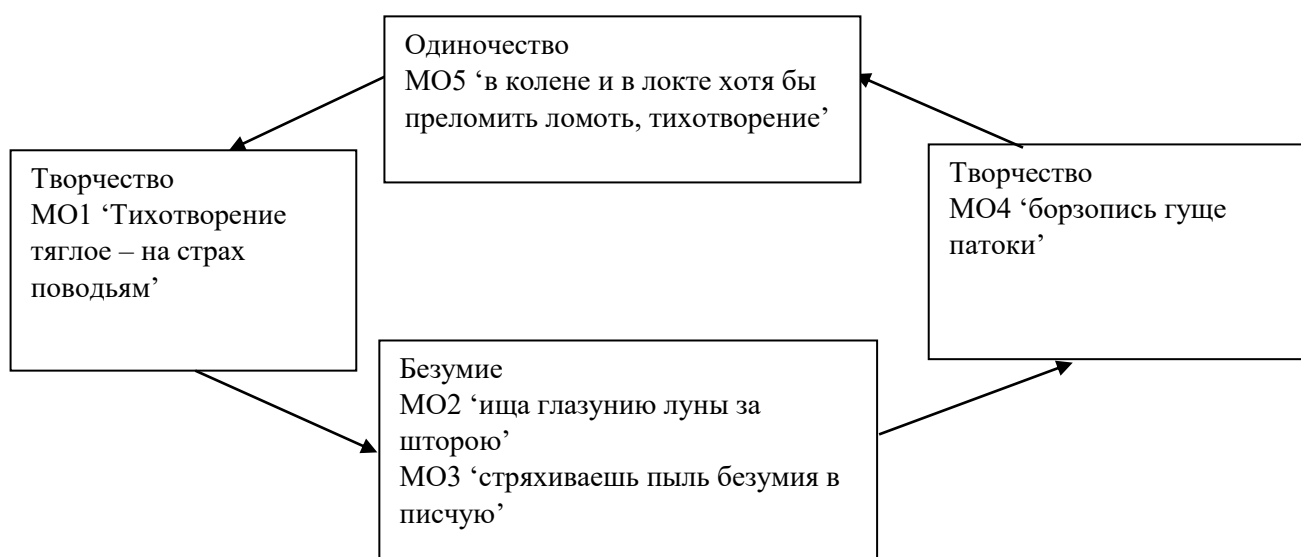
МО4 *‘борзопись гуще патоки’*. Насыщенные и тяжелые воспоминания приносят *густую борзопись*. Определение письма в данной метафорическом образе связывает его с МО2 и МО3. *Борзопись* в контексте микросистемы не только быстрое, но и *безумное*, необдуманное письмо.

МО5 *‘в колене и в локте хотя бы преломить ломоть, тихотворение’*. Сравнение творчества с едой связывает МО4 и МО5. Данный метафорический образ возвращает читателя к теме одиночества. Лирический герой переживает

уединение через творчество, однако и оно представляет собой *ломоть*, который хочется разделить с близким человеком. *Колено* и *локоть* передают мысль об отсутствии физической близости.

Модель репрезентации метафорических образов данной поэтической микросистемы определяется как *кольцевая*. Основным объектом образной репрезентации данной поэтической микросистемы является стихотворчество, через него автор метафорически передает процесс переживания одиночества, последний МО возвращает его/героя к изначальному состоянию. На кольцевую композицию стихотворения указывает и тот факт, что текст начинается и заканчивается одним и тем же словом – *тихотворение*.

Схема 11.



2.12. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Темно-синее утро в заиндевевшей раме...»

Обратимся к анализу двенадцатой поэтической микросистемы рассматриваемого произведения.

*Темно-синее утро в заиндедевешей раме
напоминает улицу с горящими фонарями,
ледяную дорожку, перекрестки, сугробы,
толчею в раздевалке в восточном конце Европы.
Там звучит "ганнибал" из худого мешка на стуле,
сильно пахнут подмышками брусня на физкультуре;
что до черной доски, от которой мороз по коже,
так и осталась черной. И сзади тоже.*

*Дребезжащий звонок серебристый иней
преобразил в кристалл. Насчет параллельных линий
все оказалось правдой и в кость оделось;*

неохота вставать. Никогда не хотелось [Бродский 2010: 207-208].

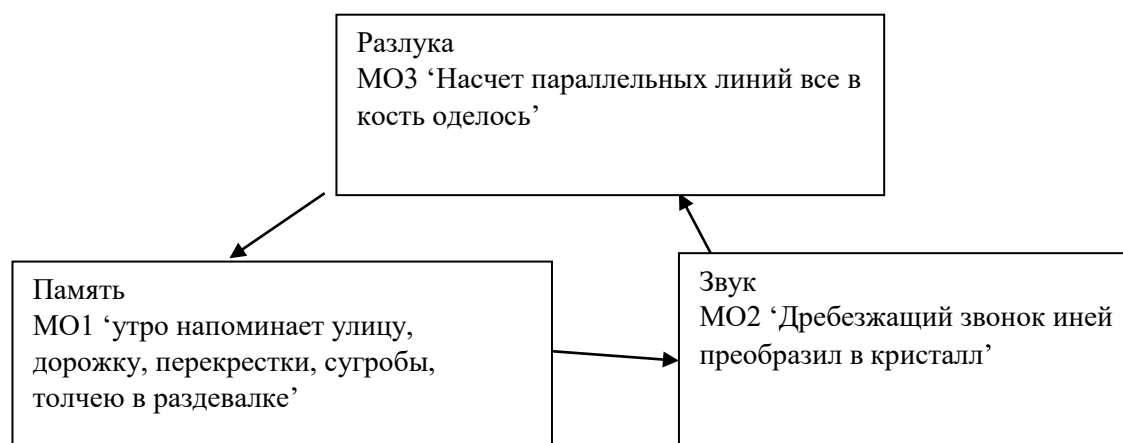
МО1 'утро напоминает улицу, дорожку, перекрестки, сугробы, толчею в раздевалке'. Метафорический образ описывает воспоминания героя о его родине. *Заиндедевешая рама* напоминает зимний восточно-европейский пейзаж, из-за чего герой вспоминает то время, когда он сам жил в тех краях, к этому времени относится и школьное детство.

МО2 'Дребезжащий звонок иней преобразил в кристалл'. Данный метафорический образ может иметь несколько прочтений. *Звонок* ассоциируется со школой, *преобразование в кристалл* описывает то, как со временем изменяется восприятие прошлого, *иней* ассоциируется именно со взглядом из настоящего, сквозь *заиндедевешую раму*. Кроме того, обратим внимание на обозначение звука – *дребезжащий*, *звонок*, таким образом, ассоциируется с неблагозвучием, а сам образ описывает изменение поэтического слуха/голоса героя.

МОЗ 'Насчет параллельных линий все в кость оделось'. Школьная тематика связывает МО2 и МО3. Здесь метафорический образ построен на одном из правил, изучаемых в школе. *Одеваясь в кость*, данное правило приобретает материальную основу в жизни героя: непересекающиеся параллельные линии отождествляются с двумя людьми, которые не могут быть вместе. Таким образом, МОЗ возвращает нас к теме воспоминаний, однако они становятся более конкретными – о разлуке.

Модель репрезентации метафорических образов анализируемой поэтической микросистемы определяется как *кольцевая*. От воспоминаний о прошлой жизни, детстве школе, герой переходит к образу, описывающему его состояние «в момент речи», однако за счет «школьного» образа автор возвращается к теме воспоминаний.

Схема 12.



2.13. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «С точки зрения воздуха, край земли...»

Обратимся к анализу тринадцатой поэтической микросистемы поэтического цикла И.А. Бродского «Часть речи».

*С точки зрения воздуха, край земли
всюду. Что, скашивая облака,
совпадает – чем бы ни замели
следы – с ощущением каблука.
Да и глаз, который глядит окрест,
скашивает, что твой серп, поля;
сумма мелких слагаемых при перемене мест
неузнаваемое нуля.
И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолостью, не разжимая уст [Бродский 2010: 208].*

МО1 '[край земли] скашивая облака', МО2 '[край земли] совпадает с ощущением каблука'. Второй метафорический образ отсылает к МО6 второй поэтической микросистемы, здесь облака скашиваются, так же потому что земля закругляется под ногами идущего героя. Он снова становится больше в своих глазах, а земля – меньше. При этом, его уверенность подчеркивается в МО3: земля всюду совпадает с ощущением каблука и нигде не тяжелее.

МО3 'глаз скашивает, что твой серп, поля'. Данный МО отводит внимание с мотива передвижения героя на его зрительное восприятие, но и здесь образно передается мысль об уверенности героя. Глаз для него – орудие, которым он «осваивает» большие пространства.

МО4 'сумма мелких слагаемых при перемене мест неузнаваемое нуля'. Мелкие слагаемые в рамках данного метафорического образа – это любые

нюансы, которые становятся незаметными при *перемене места*, то есть при движении, которое обозначено в МО3.

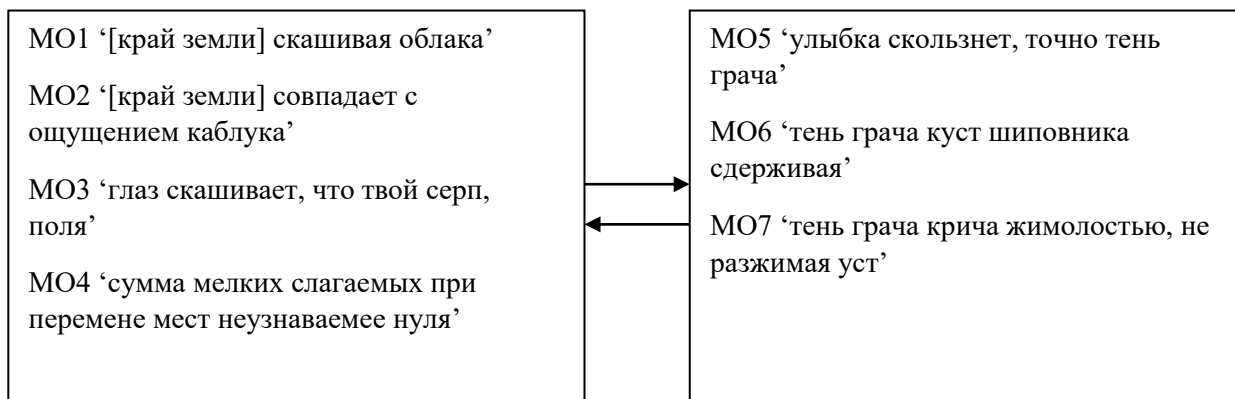
МО5 *‘улыбка скользнет, точно тень грача’*, МО6 *‘тень грача куст шиповника сдерживая’*, МО7 *‘тень грача крича жимолостью, не разжимая уст’*. *Тень* и *грач* в анализируемом цикле ассоциируются с «темными» воспоминаниями, преследующими героя. Таким образом, Голос/слух, в отличие от зрения, ассоциируются с тревогой героя (*крича*), при этом, МО7 выражает мысль о невозможности высказывания.

Модель репрезентации метафорических образов тринадцатой поэтической микросистемы определяется как *оппозиционная*. Движение, деятельность героя отождествляется с уверенностью, силой. Речь и слух, напротив, выражают тревогу, немоту, невозможность избавиться от воспоминаний.

Схема 13.

Движение, зрение

Речь, слух



2.14. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Заморозки на почве и облысение леса...»

Один из концептуальных смыслов анализируемого цикла, выявленный в

данной поэтической микросистеме, – материализация окружающего природного мира под воздействием холода и разлуки.

*Заморозки на почве и облысение леса,
небо серого цвета кровельного железа.*

*Выходя во двор нечетного октября,
ежась, число округляешь до "ох ты бл..."*

*Ты не птица, чтоб улететь отсюда,
потому что как в поисках милой всю-то
ты проехал вселенную, дальше вроде
нет страницы податься в живой природе.*

*Зазимует же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом,
за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов [Бродский 2010: 208-209].*

МО1 '*небо цвета кровельного железа*'. Кровельное железо в данном метафорическом образе не только передает цвет, но и отождествляет небо с крышей дома: окружающий мир из естественного становится искусственным.

МО2 '*нет страницы податься в живой природе*'. Лирический герой прямо говорит о невозможности жизни с близким ему человеком, обозначая при этом отречение не только от любви, но и от всей *живой природы*, которая уже сравнивается с неживым предметом – с книгой.

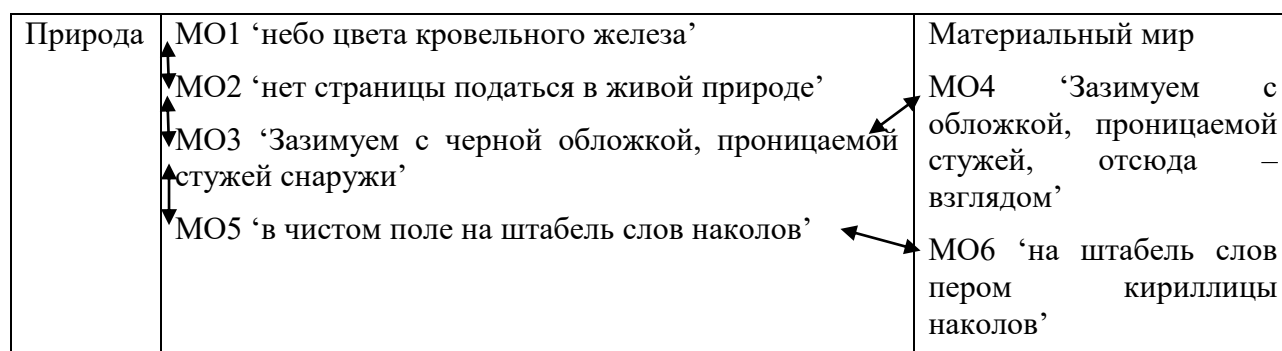
МО3 '*Зазимует с черной обложкой, проницаемой стужей снаружи*' МО4 '*Зазимует с обложкой, проницаемой стужей, отсюда – взглядом*'. Герой выбирает для себя «иную» книгу с черной обложкой, чем явно обозначается ее принадлежность к неживому и холодному, холод поглощает и самого героя, его

бесчувственность обозначается через холодный *взгляд*. МО4 с точки зрения образной репрезентации микросистемы является атрибутивным метафорическим образом, поскольку в нем нет прямой смысловой связи с «материализацией мира», образ описывает состояние героя и важен для восприятия поэтического цикла в целом.

МО5 ‘в чистом поле на штабель слов наколов’, МО6 ‘на штабель слов пером кириллицы наколов’. В данном метафорическом образе деревья, дрова материализуются в слова, таким образом, комплексная метафора всей микросистемы связывается с мотивом поэтического творчества: холодный взгляд, материализация мира дают герою силы для развития своего поэтического голоса. МО6 в рассматриваемой микросистеме является атрибутивным, данный образ обозначает язык автора и стихотворчество как письмо, однако *перо кириллицы* не связано с живой природой и ее материализацией.

Модель репрезентации метафорических образов данной поэтической микросистемы определяется как *модель последовательной аналогии*. Основной образ, характеризующий всю поэтическую микросистему, кроме двух атрибутивных МО, формируется за счет восприятия окружающего природного мира как мира материального. Это влияет на героя цикла, который приобретает «холодный» взгляд и обращает всю свою деятельность на стихотворчество.

Схема 14.



2.15. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Если что-нибудь петь, то перемену ветра...»

Обратимся к анализу следующей поэтической микросистемы рассматриваемого произведения.

*Если что-нибудь петь, то перемену ветра,
западного на восточный, когда замерзшая ветка
перемещается влево, поскрипывая от неохоты,
и твой кашель летит над равниной к лесам Дакоты.
В полдень можно вскинуть ружью и выстрелить в то, что в поле
кажется зайцем, предоставляя пуле
увеличить разрыв между сбившемся напрочь с темпа
пишущим эти строки пером и тем, что
оставляет следы. Иногда голова с рукою
сливаются, не становясь строкою,
но под собственный голос, перекатывающийся картаво,
подставляя ухо, как часть кентавра [Бродский 2010: 210].*

МО1 'ветка перемещается, поскрипывая от неохоты', МО2 'кашель летит к лесам'. Данные метафорические образы объединены глаголами движения (*перемещается, летит*) и лексемами, выражающими звук (*кашель, поскрипывая*). При этом, выражаемые звуки явно не соответствуют начальной мысли стихотворения: *Если что-нибудь петь, то перемену ветра*. Вместо пения слышится только скрип и кашель.

МО3 '*предоставляя пуле увеличить разрыв между пером и тем, что оставляет следы*'. Стрельба, охота еще сильнее отдаляют героя от творчества и пения, от уже сбившегося напрочь с темпа пера.

МО4 '*голова с рукою сливаются, не становясь строкою*', МО5 '*голова под собственный голос подставляя ухо*'. МО4 выражает одновременно физиологический образ (герой прикладывает ладонь к голове) и «психологический» образ (герой думает о письме, творчестве, но рука не может написать *строку*). При этом, *голос* выражает устное творчество.

МО6 '*голос, перекатывающийся картаво*'. Несмотря на явное принижение, *голос* в данном метафорическом образе производит еще не пение, но звук.

МО7 '*подставляя ухо, как часть кентавра*'. Руки в данной поэтической микросистеме выражают некую «животную» сущность героя, руки *вскидывают ружье*, отдаляясь от пера, из-за чего, *сливаясь с головой*, не могут записать *строку*. Таким образом, герой сам предстает как некий *кентавр*, в котором часть от животного и часть от человека (*голос*). Стоит отметить, что и сам текст своей образной репрезентацией напоминает кентавра: в первой половине находим метафоры, связанные с животным и природным миром, во второй – с телом человека.

Модель репрезентации метафорических образов данной поэтической микросистемы определяется как *оппозиционная*. МО1-3 выражают природный, «животный» мир, который связан со звуками, не имеющими значения, с отдалением от творчества. МО4-7 отождествляют тело человека с поэтом, обладающим *голосом*.

Схема 15.



2.16. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «...и при слове "грядущее" из русского языка»

Две последние поэтические микросистемы цикла выражают наиболее общие смыслы произведения, и ключевую роль в их репрезентации играют метафорические образы.

...и при слове "грядущее" из русского языка

выбегают мыши и всей оравой

отгрызают от лакомого куска

памяти, что твой сыр дырявой.

После стольких зим уже безразлично, что

или кто стоит в углу у окна за шторой,

и в мозгу раздается не неземное "до",

но ее шуршание. Жизнь, которой,

как дареной вещи, не смотрят в пасть,

обнажает зубы при каждой встрече.

От всего человека вам остается часть

речи. Часть речи вообще. Часть речи [Бродский 2010: 210-211].

МО1 *‘из русского языка выбегают мыши’*, МО2 *‘при слове "грядущее" мыши отгрызают от куска памяти’*, МО3 *‘памяти, что сыр дырявой’*. МО2 выражает мысль о тленности *памяти* и прошлого перед *грядущим*. Так же стоит отметить внимание автора к *языку*: мыши выбегают именно из русского языка и не от самого грядущего, а от слова.

МО4 *‘После зим уже безразлично, что или кто стоит в углу у окна за шторой’*. Обращает внимание на себя упоминание *зим*, именно холодное время года «готовит» автора к встрече со смертью. В данном метафорическом образе автор переходит от *памяти* и прошлого к непосредственному восприятию будущего.

МО5 *‘в мозгу раздается не "до", но ее шуриание’*. «До» выражает некое абстрактное время «до чего-либо» и ноту, следовательно, *шуриание* обозначает упадок памяти и восприятия музыки (искусства) одновременно.

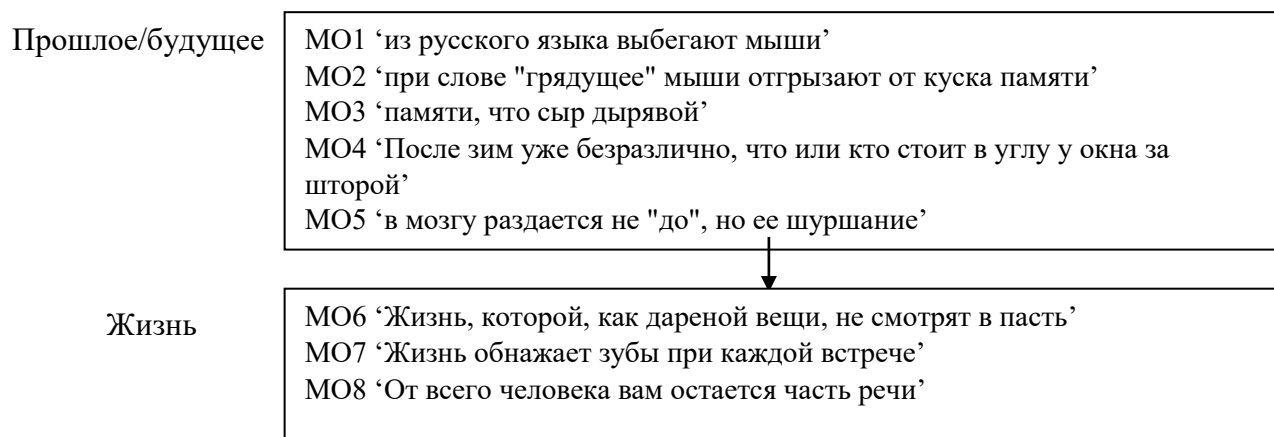
МО6 *‘Жизнь, которой, как дареной вещи, не смотрят в пасть’*, МО7 *‘Жизнь обнажает зубы при каждой встрече’*. От метафорических образов, выражающих прошлое и будущее, автор переходит к образам самой *жизни*, обыгрывая известную пословицу и создавая парадоксальный эффект: *жизнь* является *дареной вещью*, однако от нее следует ждать агрессии.

МО8 *‘От всего человека вам остается часть речи’*. Данный метафорический образ является своеобразным выводом по теме восприятия прошлого, будущего и жизни как таковой. Как и в МО1, в центре всего находится язык. Все, что может оставить человек после себя, – это *речь*, творчество.

Модель репрезентации метафорических образов данной поэтической микросистемы определяется как *ступенчатая*. Ступенчатая модель предполагает расширение объекта метафорической репрезентации, последние метафорические

образы воспринимаются как выводы по всем остальным МО микросистемы. В анализируемой поэтической микросистеме объектами репрезентации МО1-5 являются прошлое и будущее, данные объекты рассматриваются под призмой личного опыта лирического героя/автора. Объектом репрезентации МО6-8 является жизнь как таковая.

Схема 16.



2.17. Репрезентация метафорических образов в стихотворении «Я не то что схожу с ума, но устал за лето...»

Обратимся к анализу последней поэтической микросистемы цикла «Часть речи».

Я не то что схожу с ума, но устал за лето.

За рубашкой в комод полезешь, и день потерян.

Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это –

города, человеков, но для начала – зелень.

Стану спать не раздевшись или читать с любого

места чужую книгу, покамест остатки года,

*как собака, сбежавшая от слепого,
переходят в положенном месте асфальт.*

Свобода –

*это когда забываешь отчество у тирана,
а слюна во рту слаще халвы Ширази,
и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана,
ничего не каплет из голубого глаза [Бродский 2010: 211].*

МО1 *‘пришла зима и занесла города, человеков, зелень’*. Зима, холод уже далеко не в первый раз в цикле репрезентируют одиночество, уединение, отстранение от человеков. Данный образ выражает один из концептуальных смыслов произведения.

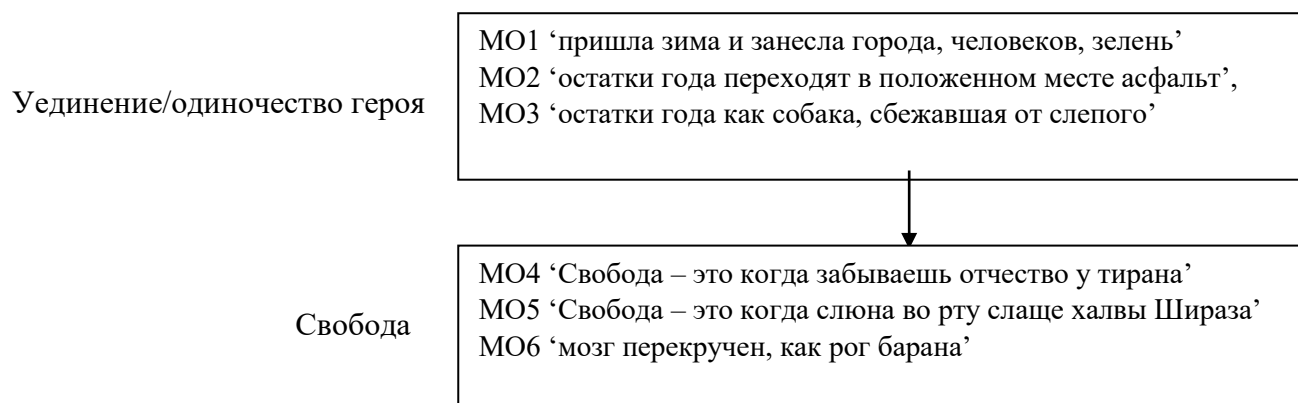
МО2 *‘остатки года переходят в положенном месте асфальт’*, МО3 *‘остатки года как собака, сбежавшая от слепого’*. Собака, сбежавшая от слепого, олицетворяет свободу, побег от дел, что может быть связано с жизнью героя/автора в природной среде вдалеке от города. При том, что это побег, *переход в положенном месте* символизирует естественность и правомочность такого положения.

МО4 *‘Свобода – это когда забываешь отчество у тирана’*, МО5 *‘Свобода – это когда слюна во рту слаще халвы Ширази’*, МО6 *‘мозг перекручен, как рог барана’*. Последнее стихотворение цикла, как и предыдущее, заканчивается неким выводом, подведением итогов смыслового и образного развития отдельного поэтического текста и всего произведения. *Свобода* не только дает, но и отбирает (*мозг перекручен*), ради свободы герою приходится переживать и принимать разлуку, утрату.

Модель репрезентации метафорических образов данной поэтической микросистемы определяется как *ступенчатая*. МО1-3 описывают уединение

героя, характеризуют его восприятие жизни в одиночестве. В МО4-6 объектом репрезентации является *свобода* как таковая.

Схема 17.



2.18. Поэтические микросистемы цикла «Часть речи», не формирующие отдельной модели репрезентации метафорических образов

Три поэтические микросистемы анализируемого произведения не выражают какую-либо модель репрезентации метафорических образов, так как в них возможно выделение только отдельных МО, не формулирующих целостной модели. Однако МО данных микросистем могут быть необходимы для выделения концептуальных смыслов поэтического цикла «Часть речи».

В поэтической микросистеме, выраженной стихотворением «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» (одиннадцатое стихотворение цикла), выделяем следующие метафорические образы: МО1 'звезда моргает от дыма', МО2 'в окне праздник пыли'. Четыре метафорических образа было выявлено в поэтической микросистеме, выраженной стихотворением «Всегда остается возможность выйти из дому...» (шестнадцатое стихотворение): МО1 'улицу, чья длина успокоит взгляд подъездами', МО2 'На голове бриз шевелит ботву', МО3

‘улица вдалеке сужается в букву "У", как лицо к подбородку’, МО4 ‘собака вылетает из поворота, как бумага’. В поэтической микросистеме, выраженной стихотворением «Итак, пригревает. В памяти, как на меже...» (семнадцатое стихотворение), было выявлено два метафорически образа: МО1 ‘В памяти, как на меже, прежде доброго зла маячит плевел’, МО2 ‘другого, со вспышкой, чтоб озарить обмякшее тело и лужу крови’.

Выводы из второй главы

В результате анализа метафорических образов поэтических микросистем цикла И.А. Бродского «Часть речи» можно сделать следующие выводы, важные для дальнейшего исследования:

1. Анализ моделей репрезентации метафорических образов поэтических микросистем цикла «Часть речи» позволяет определить основные концептуальные смыслы и образы произведения и является эффективным методом исследования поэтической макросистемы.
2. В семнадцати поэтических микросистемах из двадцати были выявлены модели репрезентации метафорических образов, в трех поэтических текстах были зафиксированы отдельные метафорические образы, не имеющие четких связей в рамках своих микросистем.
3. В пяти микросистемах цикла была выявлена *оппозиционная модель* репрезентации метафорических образов, антитеза играет одну из ключевых ролей в развитии основных смыслов произведения: лирический герой противопоставляет жизнь и смерть, человеческое и животное начало и т.д. В четырех поэтических микросистемах была выделена *модель последовательной аналогии*, представляющая собой своеобразный антипод оппозиционной модели. Субъект не только противопоставляет (*оппозиционная модель*), но и отождествляет объекты (*модель последовательной аналогии*). Таким образом, мы можем предположить, что через противопоставления в цикле репрезентируются разрыв, разлука с любимым человеком, а через отождествления – созидание, творчество. К другим моделям репрезентации метафорических образов цикла относятся *концентрическая* (1 микросистема), *кольцевая* (3 микросистемы), *пересекающаяся* (2 микросистемы) и *ступенчатая* (2 микросистемы).

4. *Концентрическая* модель репрезентации метафорических образов, заключающаяся в сужении объекта метафоризации, выявленная в первой микросистеме, позволяет определить лирический субъект как основное действующее лицо произведения, именно на восприятии определенных явлений и объектов конкретным героем построено большинство метафорических образов. Однако в конце произведения на основе переживания своего личного опыта герой приходит к общим выводам, которые в рамках анализа также выражены метафорическими образами. Движение от личного опыта к философским обобщениям выражено использованием *ступенчатой* модели в двух последних поэтических микросистемах цикла.
5. В *Кольцевой* модели репрезентации метафорических образов ключевую роль играют взаимосвязанные между собой начальный и конечный МО, они содержат основную мысль текста, определяют его тему (в рассматриваемом цикле: память, поэтическое творчество, жизнь и смерть), остальные МО микросистемы иллюстрируют развитие основной мысли от начального метафорического образа к конечному. *Пересекающаяся* модель репрезентации метафорических образов отождествляет два или более объекта поэтической речи, однако, в отличие от *модели последовательной аналогии*, в *пересекающейся* модели лишь единичные образы связывают метафорически выраженные в микросистеме объекты.

№ поэт. микросис темы	Тип модели	Комментарий
1.	Концентрическая	Сужение объекта связано с пространственной локализацией. МО1 – образ континента, МО2-3 – долины, МО4 – города, МО5-8 – образ героя и

		конкретного места его проживания.
2.	Оппозиционная	Оппозиция построена на сравнении двух путей переживания холода и двух сущностях самого холода соответственно. В МО1, МО3, МО8, МО9 холод воспринимается как агрессор, в остальных образах – как учитель.
3.	Модель последовательной аналогии	Все метафорические образы связаны с отождествлением погодного натиска с татаро-монгольским игом, что создает единый сложный образ микросистемы
4.	Оппозиционная	Объектом поэтической речи в данной поэтической микросистеме является жизнь/отсутствие жизни. Жизнь сравнивается с движением, натиском. «Неживые» объекты рассматриваются в качестве жертв. МО1-3 создают образ жизни, МО4-5 – образ отсутствия жизни.
5.	Модель последовательной аналогии	В стихотворении выявлена комплексная тройная метафора: люди отождествляются с домами, переживания человека – с тем, что происходит внутри дома, в дом и внутренний мир человека метафорически связываются с природной средой.
6.	Модель последовательной аналогии	Образ микросистемы формируется за счет мотива натиска природы как воздействия, оказываемого на человека, и мотива сложности «формирования» речи. МО3 является образом, объединяющим оба мотива и выражающим

		прямую зависимость между ними.
7.	Модель последовательной аналогии	Метафорические образы связывают два объекта данной микросистемы, которыми являются поэтический дар и пространство. Город отождествляется со слухом, Природа – со зрением.
8.	Оппозиционная	Метафорические образы микросистемы противопоставляют иррациональный взгляд творца (МО1) и рациональный взгляд пилота (МО2).
9.	Кольцевая	Начальный и конечный образ связаны между собой за счет противопоставления смерти и жизни, войны и конца войны. Темы отсутствия речи/звука и домашнего быта создают образ «неживого» города.
10.	Пересекающаяся	Объектами образной репрезентации данной поэтической микросистемы являются <i>разлука</i> (МО1, МО3) и <i>сон</i> (МО4). МО2 связывает два объекта и передает основную мысль стихотворения: состояние сна и воспоминания переплетаются в сознании героя.
11.	Кольцевая	Со стихотворчеством (МО1, МО4) поочередно отождествляются образы, связанные с безумием (МО2, МО3) и одиночеством (МО5).
12.	Кольцевая	Воспоминания (МО1) связываются с образом, описывающим настоящее состояние героя (МО2), «школьный» образ возвращает реципиента к теме воспоминаний (МО3).

13.	Оппозиционная	Движение, деятельность отождествляется с уверенностью, силой (МО1-3). Речь и слух выражают тревогу, немоту, невозможность избавиться от воспоминаний (МО4-6).
14.	Модель последовательной аналогии	Основной образ, характеризующий всю поэтическую микросистему, формируется за счет восприятия окружающего природного мира как мира материального.
15.	Оппозиционная	МО1-3 выражают природный, «животный» мир, который связан со звуками, движением, с отдалением от творчества. МО4-7 отождествляют тело человека с поэтом, обладающим <i>голосом</i> .
16.	Ступенчатая	В анализируемой микросистеме объектами репрезентации МО1-5 являются прошлое и будущее. Объектом репрезентации МО6-8 является жизнь как таковая.
17.	Ступенчатая	МО1-3 описывают уединение героя, характеризуют его личное восприятие жизни в одиночестве. В МО4-6 объектом репрезентации является <i>свобода</i> как таковая.

Глава 3. Метафорические модели в поэтической макросистеме (поэтический цикл И.А. Бродского «Часть речи»)

В данной главе рассматривается проблема метафорического моделирования в поэтических текстах И.А. Бродского. **Целью** настоящей главы является выделение метафорических моделей, характерных для поэтического цикла И.А. Бродского «Часть речи». Данный цикл послужил материалом исследования.

К **задачам** главы относятся:

- выделение метафорических моделей в поэтическом цикле «Часть речи»,
- анализ динамики метафорического проецирования в рассматриваемом произведении,
- выделение основных мотивов цикла «Часть речи», выраженных через метафорические словоупотребления.

На уровне микросистем модели репрезентации метафорических образов являются *структурно-содержательными*, поскольку образная структура отражает концептуальный замысел отдельно взятого текста. На уровне макросистемы, которой в данном случае является поэтический цикл, мы имеем дело с *когнитивной* моделью и рассматриваем авторские замыслы, связанные с целым корпусом текстов. Объектом анализа на уровне макросистемы являются метафорические словоупотребления, концептуальные для всего произведения.

В результате анализа поэтических текстов произведения методом сплошной выборки было выделено 41 метафорическое словоупотребление. Исследовав полученный материал, мы выделили наиболее частотные группы метафорических моделей, объединенных сферой цели:

1. Природоморфная метафора (сфера-источник – ПРИРОДА)
2. Антропоморфная метафора (сфера-источник – ЧЕЛОВЕК)
3. Артефактная метафора (сфера-источник – ПРЕДМЕТЫ)

[Чудинов 2003: 77-78]

Данная классификация была предложена А.П. Чудиновым и так же включает в себя группу «Социоморфная метафора», однако она оказалась неактуальной для цикла «Часть речи».

В практически полном отсутствии социальных мотивов в произведении отзываются слова писателя С.Д. Довлатова, высоко ценившего поэтический дар Иосифа Бродского: «...оглядываясь на прошлое, мы исследуем таким образом будущее и убеждаемся, что время сглаживает какие-то политические нюансы, и территориально-гражданские признаки литературы становятся менее существенны, чем кажутся в настоящий момент, что будущее литературного процесса определит мера таланта людей, участвующих в этом процессе» [Довлатов 1984: 287].

Во всех стихотворениях цикла тема общества либо проявляется имплицитно (например, метафорическая модель ФЛОРА – ЭТО ЖЕРТВА, фрейм: *люди*), либо не проявляется. Исключение составляет данные строки из стихотворения, завершающего цикл:

*Свобода -
это когда забываешь отчество у тирана,
а слюна во рту слаще халвы Ширази,
и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана,
ничего не каплет из голубого глаза* [Бродский 2010: 211].

Данный пример метафоры не соответствует общей динамике метафорического проецирования цикла и к основным его смыслам. Приведенная цитата вообще сложно распознаваема в качестве метафоры и скорее определяет предмет поэзии в дальнейшем творчестве Иосифа Бродского. По мнению О.И. Глазуновой, в цикле «Часть речи» «говорится о трагедии человека, который никак не может справиться с одиночеством, постоянно возвращается в прошлое и ведет диалог с оставшейся там женщиной» [Глазунова 2005: 6].

Оказавшись в эмиграции и почувствовав разницу между обществами и культурами, автор все чаще обращался к теме социальных и политических процессов. Кроме того, стоит отметить, что «Часть речи» не единственное значимое произведение в творчестве И.А. Бродского, полностью лишенное социальных мотивов. К подобным произведениям можно отнести цикл «Новые стансы к Августе» и большие по объему стихотворения «Осенний крик ястреба» и «Прощальная ода». Возможно, в сознании поэта отдельным жанром существовала форма некоего значимого по объему поэтического текста без социальной тематики.

3.1. Природоморфная метафора в цикле И.А. Бродского «Часть речи»

Как уже отмечалось, в поэтическом цикле «Часть речи» слышны отголоски пребывания автора в ссылке в деревне Норинская. Урбанистический пейзаж в глазах поэта сменился природным, изменились и стихи Бродского. Наталья Иванова в своей статье «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» передает слова Александра Солженицына о положительном эффекте ссылки И. Бродского, этот эффект, по мнению писателя, связан как раз с нахождением в природной среде, «ибо там, конечно же, “дыхание земли, русской деревни и природы внезапно дает ростки и первого понимания”; прекрасно-позитивно “животворное действие земли, всего произрастающего, лошадей и деревенского труда”» [Иванова 2000].

Природа, погодные явления, мир животных и растений представляют насыщенный спектр источников метафоризации. Метафорические модели, данной группы относятся к четырем концептам: «ХОЛОД», «ПОГОДА», «ВОДА» и «ФЛОРА».

Концепт «ХОЛОД»

В цикле тесно переплетаются тема ссылки поэта в деревню Норенское Архангельской области (1964) и тема изгнания из СССР (1972), связываются эти темы за счет ощущения одиночества и разлуки. Еще одним важным основанием для этих тем в цикле является концепт ХОЛОД. Стоит сказать, что в случае с ссылкой в Норенское холод имел свое не только метафизическое, но и физическое выражение, из стихов И. Бродского понятно, что в деревне он столкнулся с холодным климатом. Присутствие в цикле метафор, связанных с холодом, может быть обоснованно некой связью «физического» и «метафизического» холода. О. Глазунова отмечает: «Лирический герой-поэт сурово воспитан холодом севера, но именно «север» становится источником творческого «жара»» [Глазунова 2005: 277].

Большое значение тематики холода в поэзии И.А. Бродского отмечает А.М. Ранчин, выделяя такой символический концепт как «север», который создается «посредством серии метафор» [Ранчин 2015: 162]. Переживая разрыв с любимым человеком, лирический герой цикла «Часть речи» постепенно привыкает к холоду (как к физическому, так и метафизическому), через холод начинает видеть утешение в других вещах, не связанных с любовными переживаниями (творчество, природа). Стоит отметить, что такой взгляд повлиял на все творчество поэта, который в своих стихах и после цикла «Часть речи» возвращался к мысли о смиренном переживании одиночества (например, стихотворение «Я входил вместо дикого зверя в клетку...»).

В контексте данного произведения можно выделить следующие метафорические модели: ХОЛОД – ЭТО ПОКОЙ, ХОЛОД – ЭТО УЧЕНИЕ.

Холодная просторная местность, в которой скорее всего легко найти уединение, успокаивает. Начинается цикл с метафорической модели ХОЛОД – ЭТО ПОКОЙ. В рамках данной метафорической модели можно выделить фрейм *состояние покоя*, а также слоты *сон*, *безразличие*, *уединение*.

*Поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери,
извиваясь ночью на простыне –
как не сказано ниже по крайней мере... [Бродский 2010: 202].*

Пример иллюстрирует, что в данном случае метафора была приведена автором для создания контраста между лирическим героем и пространством, в которое он был помещен. Стихотворение «Ниоткуда с любовью, надцатого марта...» открывает цикл «Часть речи», в самом его начале лирический герой еще не находит успокоение в холоде, о чем и свидетельствует данный контраст. Однако автор иронически дает нам понять, что ситуация изменится: «...как не сказано ниже по крайней мере».

Уже во втором стихотворении цикла «Север крошит металл, но щадит стекло...» [Бродский 2010: 202], метафора сближает холод (*снего*) и слова прощания (*«прощай»*), которые ведут к дальнейшему *уединению* лирического героя.

*И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, "прощай" [Бродский 2010: 203].*

В четвертом стихотворении цикла «Это – ряд наблюдений...» [Бродский 2010: 203] автор дает прямое сравнение лирического героя с мореной, показывает результат воздействия холода (*ледника*) на него, и этим результатом является *покой*.

*Тело покоится на локте,
Как морена вне ледника [Бродский 2010: 203].*

Чем дальше цикл уводит нас от своего начала, тем сильнее ощущается гармония, которую лирический герой нашел в *уединении*. В предпоследнем

стихотворении цикла «...и при слове “грядущее” из русского языка...» [Бродский 2010: 210] *холод и покой* приводят лирического героя к *безразличию*.

*После стольких зим уже безразлично, что
или кто стоит в углу у окна за шторой...* [Бродский 2010: 210].

Здесь стоит сделать отдельный акцент на слове *зим*, упоминание именно этого времени года (не «после стольких лет», несмотря на то, что такая перемена не отразилась бы ни на ритме, ни на рифме) создает в сознании читателя ассоциацию с *холодом*. В последнем стихотворении цикла «Я не то, что схожу с ума, но устал за лето...» [Бродский 2010: 211] лирический герой уже жаждет новой зимы.

*Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это -
города, человеков, но для начала зелень* [Бродский 2010: 211].

Цикл И.А. Бродского построен таким образом, что к последнему стихотворению зима у читателя ассоциируется с покоем, уединением, гармонией; со всем, что искал лирический герой после разлуки, и нашел в холоде. ХОЛОД – ЭТО ПОКОЙ, он остужает пыл, делает тебя самого более холодным.

В метафорической модели ХОЛОД – ЭТО УЧЕНИЕ выделяется фрейм *наставники* (слоты *учитель* и *воспитатель*), а также фрейм *источники информации* (слот: *книга*).

*Север крошит металл, но щадит стекло.
Учит гортань проговорить "впусти"* [Бродский 2010: 202].

Впервые в цикле метафора учителя встречается уже во втором стихотворении «Север крошит металл, но щадит стекло...». Несмотря на то, что в рамках данного цикла холод ассоциируется с уединением, в самом его начале лирический герой еще нуждается в участии другого человека. «*Впусти*» здесь может ассоциироваться с помещением, куда с холода хочет войти лирический герой, и с личным пространством другого человека. Благодаря ассоциации с

помещением здесь мы считываем *север* как *холодную* часть света. В том же стихотворении открывается другая сторона холода как учителя.

*Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти* [Бродский 2010: 202].

Данная метафора открывает один из ключевых смыслов цикла, лирический герой в *холодное* время находит свое утешение в творчестве, в писательстве, в стихах. Это подтверждается метафорой из стихотворения «Заморозки на почве и облысение леса...».

*Зазимует же тут, с черной обложкой рядом,
пронизаемой стужей снаружи, отсюда - взглядом,
за бугром в чистом поле на штабель слов,
пером кириллицы наколов* [Бродский 2010: 209].

Текст после метафоры иллюстрирует, что *черная обложка* здесь связана именно с писательством, а не чтением. Таким образом изменяется взгляд лирического героя на холод как на учителя, участие другого человека уже не важно, важен литературный процесс. **ХОЛОД – ЭТО УЧЕНИЕ**, отвлеченный от тепла другого человека; ты учишься находить смысл жизни в других вещах.

Доминантной метафорической моделью, выражающей отношение к холоду, является модель **ХОЛОД – ЭТО ПОКОЙ**. Мы можем заметить, что в динамике цикла восприятие концепта **ХОЛОД** меняется. В двух первых стихотворениях присутствуют метафоры, выражающие негативное отношение (герой еще не находит в холоде покоя, нуждается в человеке), затем отношение сменяется на нейтральное или позитивное, мы можем сделать вывод, что направленность метафор обеих моделей по ходу произведения изменяется практически синхронно. Таким образом, метафоры переплетаются, создают единый образ. Холод разлучает людей друг с другом, отдаляет человека от общества, но в то же время учит сдержанности. Для лирического героя цикла «Часть речи» в конце концов холод стал спасителем.

Исследователи отмечают, что еще в ранних стихах И.А. Бродского холод имел абсолютно иные коннотации. Так, Е.В. Мельникова в статье «Некоторые аспекты фрейма «тактильность» в сенсорной картине мира И.А. Бродского» отмечает, что «появление лексем «холод», «ледяная вода», «снег», как правило, в ранних стихах, а особенно это проявляется в стихах-посвящениях («А.А. Ахматовой», «Большая элегия Джону Донну», «Стихи на смерть Т. Элиоту»), сопровождается ассоциатами, связанными со смертью» [Мельникова 2010: 36].

Концепт «ПОГОДА»

До ссылки Иосифа Бродского в деревню Норинская в его стихах главенствовали урбанистические мотивы («Рождественский романс», «Стансы городу», «Ни страны, ни погоста...»), погода часто являлась деталью, завершающей городской пейзаж. Как, например, в стихотворении «Ни страны, ни погоста...»:

*...и душа, неустанно
поспешая во тьму,
промелькнет над мостами
в петроградском дыму,
и апрельская морось,
над затылком снежок,
и услышу я голос:*

- До свиданья, дружок [Бродский 2010: 67].

Морось здесь метафорически связывает душевное состояние героя с состоянием города, погруженного в легкую непогоду, передает настроение легкой ностальгической печали. Несмотря на то, что лирический герой умирает, его грусть светла, так как он умирает на своей «равнодушной отчизне».

Однако после того, как поэт временно покинул городскую среду в 1964 году, погода заняла в его стихах одно из главенствующих мест, из детали

переросла в основной мотив многих его стихотворений, среди которых и некоторые стихи цикла «Часть речи».

Метафорические модели, сферой цели которых являются погодные явления, осадки, в нашем исследовании относятся к концепту «ПОГОДА». В контексте данного произведения можно выделить следующие метафорические модели данного концепта: ПОГОДА – ЭТО НАТИСК, ПОГОДА – ЭТО ОЧИЩЕНИЕ.

Первой в поэтическом цикле находит свое выражение метафорическая модель ПОГОДА – ЭТО НАТИСК. Лирический герой, еще не привыкший к природной среде, где меньше мест спрятаться от осадков, находит в ней тягость, угнетение. В рамках данной метафорической модели мы выделяем фреймы *физическое воздействие* (слоты: *татарва, канаты*) и *давление* (слот: *гора*).

*Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него лежащую, точно под татарву* [Бродский 2010: 203].

В стихотворении «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» метафорически связан мотив натиска со стороны иноземного неприятеля (*татарва*) и мотив погодного воздействия (*ветер*). Однако сама тема нападения здесь так же связывается с психологическим воздействием от воспоминаний о близком человеке:

*... но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи, как ярлык в Орду* [Бродский 2010: 203].

Таким образом стихотворение передает своеобразную двойную развернутую метафору: натиск *погоды* связан с натиском *татарвы*, который в свою очередь связан с натиском *воспоминаний*.

*Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с
плеч, подставляет их под огромную тучу* [Бродский 2010: 204].

Туча, заменяя своим давлением тяжесть горы, передает ощущение трудного восприятия погоды и природы вообще в определенной местности. Далее это давление найдет свое физическое выражение:

*Низвергается дождь: перекрученные канаты
хлещут спины холмов, точно лопатки в бане* [Бродский 2010: 204].

В предыдущем стихотворении цикла мы находим первый пример выражения метафорической модели ПОГОДА – ЭТО ОЧИЩЕНИЕ. В рамках данной метафорической модели мы выделяем фрейм *способы очищения* и слоты *отбеливание, кристаллизация*. Правда, в первом случае лирический герой говорит не об очищении, а о его невозможности:

*... и под скатертью стянутым к лесу небом
над силосной башией натертый крылом грача
не отбелишь воздух колючим снегом* [Бродский 2010: 204].

Воздух в описываемой местности для героя нечист, возможно, он загрязнен ощущением несвободы (даже небо воспринимается как скатерть, как «стянутая» граница), и погода (*снегом*) не способна *отбелить* это чувство. Однако позже лирический герой скажет:

*Дребезжащий звонок серебристый иней
преобразил в кристалл* [Бродский 2010: 208].

Погода не способна очистить воздух, но способна преобразить дребезжание в *кристалл*. Звонок может восприниматься и как артефакт, и как звук. Во втором случае мы находим интересную метафору: Нематериальный звук принимает свойства предмета, очищается погодным явлением (*инеи*). За звуком в таком случае может стоять не только звонок. Таким образом, лирический герой может говорить и о благотном влиянии природы на свой поэтический голос.

Концепт «ВОДА»

Вода является одной из главных тем в творчестве Иосифа Бродского, поэт вырос в Санкт-Петербурге, где реки и многочисленные каналы постоянно вписываются в пейзаж, он нередко выражал свою любовь Венеции. Сопровождая Бродского по жизни, вода (реки, моря, приливы) стала частью творческой философии поэта, в эссе «Набережная неизлечимых» он отмечал: «Если бы мир

считался жанром, его главным стилистическим приемом служила бы, несомненно, вода. Если этого не происходит, то либо потому, что у Всемогущего, по видимому, тоже не так много альтернатив, либо потому, что сама мысль в своем движении подражает воде. Как и почерк, как и переживания, как и кровь» [Бродский 2013: 183].

О несомненной связи водной стихии и бытием И.А. Бродского говорит и Е.В. Мельникова: «“акватическое” видение мира связано с биографическими обстоятельствами. Большую часть жизни Бродский прожил за границей, много путешествовал по Англии, Италии. Его любимым местом стала Венеция. Именно благодаря водной стихии (она становится связующей нитью с Родиной) в Венеции поэт видит Петербург [Мельникова 2010: 38].

А.А. Александрова в своей работе «Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского» отмечает: «В раннем творчестве поэта преобладает абстрактное изображение воды, характерное для романтической традиции. Побывав в Крыму в 1962 году, Бродский начинает описывать воду более конкретно. <...> Так, целый пласт стихотворений 1962-1964 годов соотносится с любовной темой, море выступает как идиллический фон для любви, как стихия чувственного и одновременно умиротворяющего характера» [Александрова 2007: 10].

Как известно, ориентиром И.А. Бродского в творческом плане был масштаб, «величие замысла», и море для поэта олицетворяло этот ориентир:

*Когда так много позади
всего, в особенности -- горя,
поддержки чьей-нибудь не жди,
сядь в поезд, высадись у моря.*

*Оно обширнее. Оно
и глубже. Это превосходство...* [Бродский 2009: 67-68].

Вода, по мнению О.В. Ереминой и В. Харитоновой, «видится поэту не только как географическая «точка», но прежде всего как образ, вобравший в себя размышления о свободе, человеке, мире, творчестве, жизни» [Еремина, Харитонова 2016: 49].

Метафорические модели, сферой цели которых являются вода, водоемы, волны в нашем исследовании относятся к концепту «ВОДА». В контексте данного произведения можно выделить следующие метафорические модели данного концепта: ВОДА – ЭТО АРТЕФАКТ, ВОДА – ЭТО РЕЧЬ.

Метафорическая модель ВОДА – ЭТО АРТЕФАКТ удачно соотносится со словами автора о воде как о стилистическом жанре мира, вода в рамках данной модели выступает как некий инструмент формирования мироздания. Здесь мы выделяем фреймы *материалы* (слот: *стекло*) и *предметы* (слот: *одеяло*).

Это - ряд наблюдений. В углу - тепло.

Взгляд оставляет на вещи след.

Вода представляет собой стекло.

Человек страшней, чем его скелет [Бродский 2010: 203].

Первая строчка стихотворения предупреждает нас, что дальнейшие высказывания – «ряд наблюдений», в котором элементы могут и не быть связаны между собой. *Стекло* в этом ряду указывает на статику. Замерзшая вода выражает немоту, однако именно через стекло мы можем увидеть человека, что «страшней, чем его скелет». Тем самым появляется связь между элементами ряда наблюдений.

...и луна поправляет лучом прилив,

как сползающее одеяло [Бродский 2010: 206].

В предыдущем фрагменте вода как артефакт имеет практическое значение, однако представляет собой не оформившуюся вещь, а *материал*. Более поздний пример рассматриваемой метафорической модели выражает воду как *предмет* (*одеяло*). Более того, *прилив* здесь уже не выражает статику, замерзшую воду по

причине своей подвижности («сползающее»). Возможно, здесь «одеяло» относится к ткани, которая в мире литературы и литературоведения уже немыслима без эпитетов «словесная», «языковая», «поэтическая». Например, Александр Иличевский в своей статье «Биография поэта как факт языка» отмечает: «Стихи Бродского вошли в ткань языка» [Иличевский 2007]. Поэтому мы можем предположить, что уже здесь герой ассоциативно и имплицитно связывает воду и язык.

В метафорической модели ВОДА – ЭТО РЕЧЬ мы выделяем фреймы *органы речи* (слот: язык), *приемы* (слот: рифма). Если в рамках ранее рассмотренной метафорической модели вода является инструментом, помогающим услышать речь, здесь вода уже сама по себе является речью, языком.

*Средиземное море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами* [Бродский 2010: 204].

Данные строки относятся к первой половине цикла. И точно так же, как в стихотворении «Это – ряд наблюдений...» вода передает значение немоты. *Язык* только *шевелится* за выбитыми зубами, которые словно не дают речи сформироваться. В следующем стихотворении, ностальгируя, лирический герой скажет:

*Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда - все рифмы...* [Бродский 2010: 205].

Герой цикла вспоминает время, когда *волны* были *рифмами*. Очевидно, что в новом месте (Средиземное море) по началу *за огрызками колоннады* эти рифмы было тяжело «расслышать». Далее в цикле мы не встречаем метафору воды, которая бы выражала реализацию речи, однако воду в этом отношении заменяет другой природный элемент.

Концепт «ФЛОРА»

Мир флоры являлся одним из главных предметов поэзии на раннем этапе творчества Иосифа Бродского («Деревья окружили пруд...», «Деревья в моем окне, в деревянном окне...» и др.). Однако после цикла «Часть речи» поэт редко обращался к теме растительности в своем творчестве.

В рамках нашего исследования метафорические модели, в которых в качестве сферы цели упоминаются деревья, листва, трава относятся к концепту ФЛОРА. Концепт ФЛОРА в нашем исследовании представлен метафорическими моделями ФЛОРА – ЭТО ЖЕРТВА, ФЛОРА – ЭТО РЕЧЬ.

В поэтическом цикле «Часть речи» погода в восприятии художественного героя изначально выступает в качестве агрессора, жертвой выступает мир флоры. Такое метафорическое представление природы говорит о дискомфорте, испытываемом героем, об ассоциировании себя с флорой. В рамках метафорической модели ФЛОРА – ЭТО ЖЕРТВА мы выделяем фреймы *люди* (слот: *князь*) и *части тела* (слот: *лопатки*).

*Узнаю этот лист, в придорожную грязь
падающий, как обагренный князь* [Бродский 2010: 203].

Как уже отмечалось выше, в третьем стихотворении цикла «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» присутствуют сложные многоуровневые метафорические связи, которые затрагивают весь текст стихотворения в целом (погода связана с натиском неприятеля, который связывается с воспоминанием о близком человеке). Данная комплексная метафора находит свое развитие и при рассматривании концепта ФЛОРА. Здесь герой ставит себя на место *обагренного князя*, который сравнивается с *падающим листом*. Таким образом, именно лирический герой произведения становится жертвой неприятеля (*татарвы*), собственных воспоминаний.

*Низвергается дождь; перекрученные канаты
хлещут спины холмов, точно лопатки в бане* [Бродский 2010: 204].

В шестом стихотворении цикла «Деревянный лаокоон...» присутствует похожий образ. Здесь так же природа выступает в роли жертвы, выражает трудности, испытываемые героем. Обратим внимание, на разницу в масштабе между двумя слотами: в первом примере данной метафорической модели жертвой выступал *лист*, во втором – *холмы*. Сначала герой говорил о «жертве», которая локализована в определенном человеке, затем данный мотив сменился воздействием на всю территорию и, возможно, на всех ее обитателях. Заметим так же, что оба стихотворения связаны с темой немоты, невозможности речи, ср.:

*...но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи как ярлык в орду [Бродский 2010: 203],
Средиземное море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами [Бродский 2010: 204].*

В завершающих стихотворениях цикла «конфликт» между погодой и флорой завершается, как завершается и тревога героя. Мир флоры теперь ассоциируется с речью, языком. Однако за свое спокойствие герой платит «жизнью» природы, из олицетворенной жертвы природа превращается в материал. Метафорическая модель ФЛОРА – ЭТО РЕЧЬ представлена в нашем исследовании фреймами *голос* (слот: *крик*) и *письмо* (слоты: *слово, страница*).

*И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолостью, не разжимая уст [Бродский 2010: 208].*

В четырнадцатом стихотворении цикла «С точки зрения воздуха...» у растительности появляется *голос*, однако это «немой» *крик*. Образ, в котором тень грача сливается с жимолостью, становится образом внутренней, еще не сказанной, но живой речи, чтобы затем реализоваться в *письме*. А.К. Крестиченко и И.А. Сыров отмечают, что «по степени опредмеченности крик, принадлежащий к миру акустики и слуховых ощущений, может рассматриваться как явление

более абстрактное по сравнению с предметно-вещественной жимолостью» [Крестиченко, Сыров 2014: 134].

*...за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов* [Бродский 2010: 209].

В следующем стихотворении «Немой» голос становится *словом*, которое здесь сравнивается с *дровами*, с мертвым деревом. Мысль находит свое выражение, но жертвует за это той своей силой, которая до этого ассоциировалась с живой природой. Лирический герой, словно понимая необходимость разрыва с миром флоры, говорит:

*...потому что как в поисках милой всю-то
ты проехал вселенную, дальше вроде
нет страницы податься в живой природе* [Бродский 2010: 209].

Данные строки относятся к тому же стихотворению. Метафорически связывая живую природу с книгой, герой делает вывод, что в мире природы ему некуда податься. Далее по тексту идет другой образ, который обозначает еще один переход: от природы к вещам («Зазимую же тут, с черной обложкой рядом...»). В дальнейшем книга воспринимается уже в буквальном значении. Стоит отметить, что такой переход находит свое выражение и в последнем стихотворении цикла:

*Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это –
города, человеков, но для начала зелень.
Стану спать не раздевшись или читать с любого
места чужую книгу...* [Бродский 2010: 211].

Стоит отметить, что снег заносит именно *зелень*, то, что живо, но оставляет стволы деревьев, те самые «дрова слов». Позже в эссе «Набережная неисцелимых» Иосиф Бродский напишет: «Если это время года и не всегда умирляет нервы, оно всё-таки подчиняет их инстинктам: красота при низких температурах – настоящая красота» [Бродский 2013: 118].

Мысль о превосходстве вещей в дальнейшем найдет свое место в поэзии Бродского:

*Вещи приятней. В них
нет ни зла, ни добра
внешне. А если вник
в них - и внутри нутра* [Бродский 2009: 127].

Развитие природоморфной метафоры в поэтическом цикле И. Бродского «Часть речи» амбивалентно. С одной стороны, это переход хаоса к гармонии, это можно отметить по развитию метафорических моделей определенных концептов. Модель ПОГОДА – ЭТО НАТИСК сменяется моделью ПОГОДА – ЭТО ОЧИЩЕНИЕ, модель ФЛОРА – ЭТО РЕЧЬ приходит на смену модели ФЛОРА – ЭТО ЖЕРТВА. Однако, с другой стороны, это и переход от «жизни» к «безжизненности». Например, в рамках модели ФЛОРА – ЭТО РЕЧЬ растительность сначала метафорически связывалась с *голосом*, затем приобрела форму *дров* и стала ассоциироваться с написанным *словом*. В рамках модели ВОДА – ЭТО РЕЧЬ не было найдено метафор, где речь была бы каким-либо образом выражена, высказана в настоящем времени. На наш взгляд, это связано с тем, что в отличие от деревьев, вода не имеет «неживой» формы, которая могла бы ассоциироваться с написанным словом.

3.2. Антропоморфная метафора в цикле И.А. Бродского «Часть речи»

Человек, его психология и деятельность являются богатым источником метафоризации. Метафорические модели, связанные с данной группой репрезентируются четырьмя концептами: «ЧЕЛОВЕК», «ПАМЯТЬ», «ЯЗЫК», «ВЗГЛЯД».

Концепт «ПАМЯТЬ»

Данный концепт является одним из ключевых во всем творчестве И.А. Бродского. В ссылке и эмиграции воспоминания о «прежней жизни» занимают одно из центральных мест в лирике поэта. А.Ю. Смирнова в статье «Часть речи (“A part of speech”). К проблеме автоперевода» отмечает: «В цикле «Часть речи», как и во всем сборнике, звучит мотив «чужого» поэтического пейзажа, который память поэта постоянно сопрягает с прошлыми видениями родины. Новые впечатления поднимают в душе привычные воспоминания, постигаются через «свое», уже ранее прочувствованное и близкое» [Смирнова 2011: 71-72].

Концепт ПАМЯТЬ в поэтическом цикле Иосифа Бродского представлен двумя противоположными по смыслу метафорическими моделями: ПАМЯТЬ – ЭТО ВРЕД и ПАМЯТЬ – ЭТО БЛАГОДАТЬ. Такие полярные оценки памяти вполне соответствуют амбивалентности цикла и всего творчества автора. Более того, такая неоднозначность помогает нам отследить динамику преобразования лирического героя.

Метафорическая модель ПАМЯТЬ – ЭТО ВРЕД содержит фреймы *моральный вред* (слот *тень*) и *материальный ущерб* (слот *плевел*).

В пятом стихотворении цикла «Потому что каблук оставляет следы...» мы впервые сталкиваемся с приведенной выше метафорой:

*Что сказать ввечеру о грядущем, коли
воспоминанья в ночной тиши
о тепле твоих - пропуск - когда уснула,
тело отбрасывает от души
на стену, точно тень от стула
на стену ввечеру свеча... [Бродский 2010: 205].*

Воспоминаниям здесь соответствует тень, что в данном случае явно говорит об определенных внутренних переживаниях лирического героя, память здесь

приносит ему моральный вред. Стулу в этой сложной метафоре соответствует душа, а телу – свеча. Соответственно воспоминания являются чем-то даже более метафизическим, чем душа. Тем, что, как призрак, вырастает посреди спокойствия материального мира и повергает в тревожное состояние.

Однако ближе к концу цикла мы встречаемся со следующей метафорой:

*Итак, прогревает. В памяти, как на меже,
прежде доброго зла маячит плевел* [Бродский 2010: 209].

Здесь вред памяти уже воспринимается как плевел, как материальный ущерб. Даже после преобразования лирического героя, в финальной части цикла, в памяти остается сор, ветошь. Однако мыслится вред от памяти уже как нечто материальное, соответственно, как то, что хотя бы на время можно убрать. Здесь – еще одна основная мысль цикла: мы не можем изменить сохранившиеся в памяти события, но мы можем изменить свое отношение к ней.

Метафора ПАМЯТЬ – ЭТО БЛАГОДАТЬ представлена в цикле «Часть речи» фреймами *грезы* (слот *сон*) и *материальное благополучие* (слот *еда*).

В десятом стихотворении цикла «Около океана, при свете свечи; вокруг...» негативное отношение к памяти сменяется возвышенно позитивным:

*В деревянном городе крепче спишь,
потому что снится уже только то, что было* [Бродский 2010: 206].

Обрывки прошлого возвращается в виде грез, память лирического героя оживает во сне. Традиционно в русском языке существуют положительные коннотации, связанные с образом сна («как во сне»), здесь эта оценка усиливается крепким сном, что может говорить об умиротворении лирического героя. Негативное метафизическое восприятие памяти («точно тень от стула») сменяется положительным метафизическим. Теперь память – это уже не призрак, тревожащий лирического героя, а греза, крепкий сон.

Несмотря на то, что к концу цикла память в своем уже материальном образе снова будет ассоциироваться в первую очередь с вредом («прежде доброго зла

маячит плевел»)), добрый знак все же найден лирическим героем, правда и он подвержен ущербу со стороны будущего:

*...и при слове "грядущее" из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой* [Бродский 2010: 210].

Светлая сторона памяти мыслится как материальное благополучие, удержать которое так же сложно, как сохранить еду от мышей, как удержать прошлое при свете грядущего. Положительная оценка памяти (лакомый кусок) нивелируется ее недолговечностью.

Образ памяти в цикле трансформируется из метафизического в материальный. В любом своем образе память всегда в первую очередь будет приносить вред («прежде доброго знака маячит плевел»)), светлая сторона памяти непостоянна, как сон, тленна, как лакомый кусок еды. Однако более стоическая и холодная позиция, к которой приходит лирический герой в конце цикла, настраивает нас на нейтральное отношение к этой дилемме, ведь материальное восприятие памяти вообще облегчает переживание прошлого (стоит заметить, что метафоры памяти в последних стихах цикла менее эмоциональны). Анализируя последние стихи цикла, Е. Семенова замечает: «Прежде состоянию персонажа можно было дать целый ряд характеристик: изгнание, разлука, разрыв, близость к смерти, одиночество, отчаяние... Теперь же автор сам определяет его: свобода. Знаменательно, что само восприятие прошлого по ходу цикла меняется: можно сказать, герой «пересматривает» былое. Особенно сильно это заметно в «...и при слове «грядущее» из русского языка...» [Семенова 2001]. «Пересмотр» былого конечно же связан с темой личных переживаний, в результате такой переоценки разлука становится обретением свободы.

Концепт «ЯЗЫК»

Концепт ЯЗЫК в поэзии Бродского включает в себя такие языковые репрезентации, как голос, речь, система знаков. В цикле «Часть речи» данный концепт представлен метафорическими моделями ЯЗЫК – ЭТО ЗВУК, ЯЗЫК – ЭТО ЧАСТЬ ОРГАНИЗМА, ЯЗЫК – ЭТО ОРГАНИЗМ, ЯЗЫК – ЭТО ОРУДИЕ. Самой частотной моделью данного концепта является метафорическая модель ЯЗЫК – ЭТО ЗВУК, она представлена фреймами *естественные звуки* (слоты *мычание, визг, крик*) и *искусственные звуки* (слоты *хлопок, свист* (чайника)).

Душевные переживания лирического героя превращают речь в бессмысленные звуки. Без значащих что-либо слов лирический герой теряет ощущение опоры, а все сказанное становится всего лишь возгласом, чье наполнение носит чисто эмоциональный характер:

...я взбиваю подушку мычащим "ты" [Бродский 2010: 202].

...Голос

старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла [Бродский 2010: 204].

*...и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос,
если вьется вообще. Облокотясь на локоть,
раковина ушная в них различит не рокот,
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
кипящий на керосинке, максимум – крики чаек [Бродский 2010: 205].*

Последняя приведенная цитата объединяет в себе слоты двух разных фреймов данной метафоры, стоит отметить, что звуки естественного происхождения лирический герой ставит выше искусственных звуков, однако и они не вполне его удовлетворяют («максимум – крики чаек»).

Метафорическая модель ЯЗЫК – ЭТО ОРГАНИЗМ находит свое выражение и в предыдущем примере («...и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос, /

вьющийся между ними, как мокрый волос, / если вьется вообще») (фрейм: человек, слот: волос). Стоит обратить внимание на то, что у Бродского более материальная часть языка (рифмы) метафорически связана со звуком (хлопки, крики), тогда как более абстрактный голос связан с осязаемым волосом.

Кроме этого, фрейм человек находит свое выражение в цикле в слоте уста:

*Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившим сквозь бахрому
оттиском "доброй ночи" уст,
не имевших сказать кому [Бродский 2010: 204].*

Умирая, человек оставляет только оттиск уст («От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» [Бродский 2010: 211]). Наиболее трагичной деталью в данной метафоре является отсутствие адресата.

Метафорическая модель ЯЗЫК – ЭТО ОРГАНИЗМ в цикле Иосифа Бродского образно связана с растениями (фрейм: растения, слот: жимолость). Первое проявление этой метафоры в цикле по смыслу схоже с предыдущей метафорой:

*И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолостью, не разжимая уст [Бродский 2010: 208].*

В этом примере активную роль вновь играет крик, однако в данном случае он не относится к области цели метафоры, здесь крик скорее выражает чисто эмоциональный образ действия, однако языку в приведенном примере соответствует именно жимолость. В данном проявлении метафоры языка снова отсутствуют слова, они заменяются «немым криком», в котором некий внешний атрибут (жимолость) становится важнее самого этого крика. Здесь стоит вспомнить предыдущий пример почти зеркальной модели ФЛОРА – ЭТО РЕЧЬ:

... за бугром в чистом поле на штабель слов

пером кириллицы наколов [Бродский 2010: 209].

Жимолость – живое дерево, чего нельзя сказать о штабеле слов. И, наконец, уже приведенное различие по (не)определенности. Язык жимолости неясен, однако он исходит жизнью, язык ровно собранных вместе слов более точен, но он скорее ощущается как нечто материальное. Здесь мы видим аналогичное концепту ПАМЯТЬ развитие: стоическая позиция последних стихов цикла переключает наше внимание с метафизики на материальный мир.

Соответствует общей динамике цикла и метафора ЯЗЫК – ЭТО ОРУДИЕ (фрейм: *хозяйственное орудие*, слот: *топор*), которая находит свое проявление уже ближе к концу произведения и связана с предыдущим приведенным примером («пером кириллицы наколов»). Язык кириллицы – тот самый топор, который помогает собрать штабель слов. Лирический герой окончательно осваивает мастерство владения словом, оно приобретает свою форму, отходит от немоты, неясности, эмоциональных всплесков.

Концепт «ВЗГЛЯД»

Концепт «ВЗГЛЯД» в нашем исследовании представлен двумя метафорическими моделями ВЗГЛЯД – ЭТО АРТЕФАКТ и ВЗГЛЯД – ЭТО СОСТОЯНИЕ.

Глаза в поэзии и в творчестве Иосифа Бродского в частности представляют собой богатый источник образов и сравнений. В стихах Бродского глаза, взгляд играют важную роль, поскольку через них раскрывается роль поэта как свидетеля природных явлений, которые метафорически связываются как с личными переживаниями субъекта, так и с мирозданием как таковым. Для Иосифа Бродского это чрезвычайно важный фактор: то, на что и как смотрит поэт – это своего рода образ его творчества в целом. Более того, в цикле «Часть речи» автор раскрывает силу взгляда как некую преобразующую силу. Е.В Мельникова также отмечает в поэзии И.А. Бродского частую метафорическую связь взгляда и другого чувства: «подчас в его поэзии визуальный модус заменяется на

тактильное «ощупывание» глазами объектов, которое иногда приносит болевые ощущения» [Мельникова 2010: 38].

Метафорическая модель ВЗГЛЯД – ЭТО АРТЕФАКТ представлена фреймом *орудие* (слоты: *орудие, серп*).

Взгляд оставляет на вещи след [Бродский 2010: 203].

В приведенном выше примере образ является достаточно размытым, *орудие*, оставляющее след, неопределенно. Эвристичность заключается уже в том, что взгляд не только воспринимает, но и преобразует. Далее метафора конкретизируется:

*Да и глаз, который глядит окрест,
скашивает, что твой серп, поля...* [Бродский 2010: 208].

Герой находит сферу деятельности *взгляда*, и это – природа. Орудие – *серп*. Метафора применима к поэзии в целом, предметом поэзии часто является природа, через нее создается образ жизни, однако, заключив природу в слова, поэт лишает ее жизни. В этом заключается трагическая мысль произведения, подтвержденная некоторыми другими ранее упомянутыми метафорами цикла.

А.К. Крестиченко и И.А. Сыров отмечают два пути раскрытия данной метафоры: «1) глаз скашивает поля, где поля равны траве и происходит метонимический перенос; 2) глаз скашивает – устойчивое словосочетание, в котором глагол является непереходным и не требует объекта, однако лексема поля входит в состав словосочетания, разрушая его целостность, и переход действия осуществляется, причем исконный смысл словосочетания так же остаётся в силе» [Крестиченко, Сыров 2014: 134].

Метафорическая модель ВЗГЛЯД – ЭТО СОСТОЯНИЕ находит свое проявление в одном примере (фрейм: *холод*, слот: *стужа*):

*Зазимует же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом...* [Бродский 2010: 209].

Глаза как образ передачи состояния героя – один из наиболее часто используемых источников метафоризации. Здесь данный образ применен достаточно витиевато, *стужа* взгляда не просто выражает состояние, но и пронизывает собой предметы. Пусть и более косвенно, но данная метафора продолжает мысль о взгляде, как о преобразующей силе.

Концепт «ЧЕЛОВЕК»

Уделяя большое внимание «внутреннему миру» человека (память, язык), Иосиф Бродский практически отмалчивается о человеке как таковом. Как отмечают Э.А. Балалыкина и Д.С. Егоров, в поэзии Иосифа Бродского один из основных типов деятельности человека – это рефлексия, «Поэт декларирует место человека в реконструированной им Вселенной и эксплицитно выражает отношение человека к таким важнейшим категориям, как Время, Жизнь, Смерть и др. [Балалыкина, Егоров 2007: 235].

На каждую из двух метафорических моделей данного концепта (ЧЕЛОВЕК – ЭТО СТРАХ, ЧЕЛОВЕК – ЭТО ЯЗЫК) приходится только по одному примеру из цикла. Однако даже эти две метафоры в динамике всего цикла подтверждают мысли и мотивы, выражающиеся в других метафорических моделях нашего исследования.

Пример метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ЭТО СТРАХ (фрейм: *тело*, слот: *скелет*) мы находим в начале цикла, в четвертом стихотворении:

Человек страшней, чем его скелет [Бродский 2010: 203].

Человек воспринимается человеком как угроза, он приносит страх и волнение, которые могут быть связаны и с разлукой, мысль о которой переживается героем в начале цикла.

Однако пример метафорической модели ЧЕЛОВЕК – ЭТО ЯЗЫК (фрейм: *речь*, слот: *часть речи*) из предпоследнего стихотворения подводит итог всей антропоморфной метафоры цикла и воспринимается как еще одна главная мысль произведения:

*От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи* [Бродский 2010: 211].

Какие бы переживания не переносил человек, все, что от него остается – его язык: то, что он успел сказать, и то, какой частью *твоей речи* он остался. Следовательно, негативный опыт союза с человеком должен обернуться опытом творческим.

Развитие антропоморфной метафоры в поэтическом цикле И. Бродского «Часть речи» указывает в первую очередь на цели человека. В центре оказывается его язык и материализация внутренних переживаний. Память может восприниматься как вещь, язык материализуется в речи, в творческом опыте поэта.

3.3. Артефактная метафора в цикле И.А. Бродского «Часть речи»

Предметы и объекты человеческой деятельности в сравнении с природой и человеком не являются богатым источником метафоризации, однако артефактные метафоры удачно дополняют и расширяют образную составляющую поэтического цикла «Часть речи». В нашем исследовании артефактная метафора представлена двумя концептами: «АРХИТЕКТУРА» и «ВЕЩЬ»

Концепт «АРХИТЕКТУРА»

Архитектура всегда была объектом пристального внимания И.А. Бродского, что не могло не отразиться в его поэзии (см. стихи «Архитектура», «От окраины к центру» и др.). По мнению Чеслава Милоша, архитектура – это «ключ к поэзии Иосифа Бродского» [Милош 1997: 322]. В ней поэт чувствовал ту значимость масштаба, которая всегда его привлекала. А. Раппапорт отмечает, что в своих стихах «Бродский формулирует идею потребности Времени в Архитектуре как собеседнике, масштаб которого Время мерит иначе. Для времени число

индивидов не существенно («тыщи подобных нам») по сравнению с Архитектурой и вещами, которые хранят память надежнее, чем люди» [Раппапорт 2016: 32].

Используя образы, связанные с архитектурой, автор цикла «Часть речи» создает представление о городе, как о живом организме. Концепт «АРХИТЕКТУРА» представлен в нашем исследовании метафорической моделью АРХИТЕКТУРА – ЭТО ОРГАНИЗМ.

В первом примере архитектура образует живой организм за счет взаимодействия с водной стихией (фрейм: *часть тела*, слот: *зубы*):

*Средиземное море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами* [Бродский 2010: 204].

Колоннада, согласно метафоре, соответствует *зубам*. Без моря она не представляет собой ценности, она нема. Немота и бесполезность колоннады подчеркивается эпитетом *выбитыми*.

*В городке, из которого смерть расплзлась по школьной карте,
мостовая блестит, как чешуя на карте* [Бродский 2010: 206].

Приведенный пример метафорической модели (фрейм: *животное*, слот: *карп*) можно воспринимать как исключительно умозрительную метафору, автор устанавливает внешнее сходство, и не более того. Однако в контексте всей метафорической модели, мы можем установить, что сфера-источник (*карп*), как и в предыдущем примере, не может производить звуки. Соответственно, автор создает образ немого города-существа.

Концепт «СКУЛЬПТУРА»

Анализируя репрезентацию данного концепта, мы снова сталкиваемся с примерами метафор, построенных по принципу олицетворения артефакта. А.К. Крестиченко и И.А. Сыров отмечают, что данный прием крайне распространен в творчестве поэта: «Бродский часто использует приём олицетворения, который

выходит за пределы простого переноса свойств с живого на неживое и вырастает в сложный метафорический образ» [Крестиченко, Сыров 2014: 135].

Концепт «СКУЛЬПТУРА» представлен в нашем исследовании метафорической моделью: СКУЛЬПТУРА – ЭТО ОРГАНИЗМ. Рассмотрим пример данной метафорической модели (фрейм: *свойства организма*, слот: *речь*):

...и чугунный лев скучает по пылкой речи [Бродский 2010: 206].

Данный пример продолжает образ метафор ранее описанного концепта «АРХИТЕКТУРА», предметы, как и строения, молчат. Однако в данном примере лев знает о *речи*, скучает по ней. Предположительно, лев скучает по *воспроизводству* речи, в таком случае, конкретно этот предмет ранее не был нем. Вероятно, не был нем и весь город, поскольку второй пример метафоры концепта «АРХИТЕКТУРА» мы находим в том же стихотворении. Однако, если же речь идет о *восприятии* речи, образ «онемевшего» города так же поддерживается данным примером.

Выводы из третьей главы

В результате анализа метафорических моделей, выявленных нами в поэтическом цикле И.А. Бродского «Часть речи», мы можем сделать следующие выводы, важные для дальнейшего исследования:

1. Наибольшее внимание в цикле уделено природоморфной и антропоморфной метафорам, в цикле отсутствует социоморфная метафора. Внимание автора было сконцентрировано, главным образом, на природе, что могло быть вызвано ссылкой поэта в сельскую местность.
2. Динамика метафорического проецирования всех обозначенных концептов и метафорических моделей в поэтическом цикле И.А. Бродского «Часть речи» соответствует общему пути развития поэтики автора, который можно

условно обозначить как путь «от романтизма к практицизму» (под романтизмом при этом мы понимаем не художественный метод, а тип мироотношения) и «от природы к вещам». Это, в свою очередь, подтверждает тезис о данном цикле как об основополагающем произведении всего творчества И.А. Бродского.

3. Одним из концептуальных смыслов цикла является «обретение» лирическим субъектом поэтического голоса. Доминантными во второй части произведения становятся метафоры, сферой-источником которых является язык в том или ином его проявлении, однако язык преимущественно обозначается как неживой, тяготеющий к материальности.
4. Одним из концептуальных смыслов, характеризующих динамику метафорического проецирования цикла, является мотив «материализации душевных переживаний». В первой половине произведения мы находим примеры эмоционально-негативных метафорических моделей (ПОГОДА – ЭТО НАТИСК, ПАМЯТЬ – ЭТО ВРЕД, ЧЕЛОВЕК – ЭТО СТРАХ и пр.), примеры второй половины цикла относятся к более нейтральным или эмоционально-позитивным метафорическим моделям (ПОГОДА – ЭТО ОЧИЩЕНИЕ, ПАМЯТЬ – ЭТО БЛАГОДАТЬ и пр.).
5. Артефактная метафора вводится автором с целью формирования образа «немого» окружения (города). Предмет олицетворяется, однако не наделяется возможностью воспроизводства речи. Предположительно, лирический субъект переносит на себя свойство «немоты» предметов для создания образа отсутствия вдохновения у поэта/писателя.

Глава 4. Модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах англоязычных переводов цикла И.А. Бродского «Часть речи»

В данной главе рассматривается проблема трансформации метафорических образов в поэтических микросистемах англоязычных переводов стихотворений И.А. Бродского. **Целью** данной главы является описание моделей репрезентации метафорических образов, характерных для поэтических переводов цикла И.А. Бродского «Часть речи» на английский язык.

К **задачам** главы относятся:

- описание метафорических образов англоязычных переводов поэтического цикла «Часть речи», сопоставление с выявленными метафорическими образами оригинального текста произведения,
- анализ трансформаций моделей репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах переводов цикла «Часть речи» на английский язык.

Материалом исследования являются тексты переводов данного цикла на английский язык, к которым относится перевод Даниеля Вейсборта [Brodsky 1978: 311-320] и автоперевод произведения [Brodsky].

4.1. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...»

В поэтической микросистеме русскоязычного текста стихотворения была выявлена *концентрическая* модель репрезентации метафорических образов. Рассмотрим метафорические образы в поэтических микросистемах переводов стихотворения «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...»

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
MO1	<i>‘друг вас приветствует с одного из пяти континентов, держась на ковбоях’</i>	<i>‘friend salutations form one (on the backs of cowboys) of the five continents’</i>	<i>‘friend greets you from this fifth last part of earth resting on whalelike backs of cowherding boys’</i>
MO2	<i>‘поздно ночью, в уснувшей долине’</i>	<i>‘at the sleeping valley’</i>	<i>‘in the sleeping vale’</i>
MO3	<i>‘на самом дне’</i>	-	-
MO4	<i>‘в городке, занесенном снегом по ручку двери’</i>	<i>‘in the small town up to its doorknobs in snow’</i>	<i>‘in the little township up to its doorknobs in snow’</i>
MO5	<i>‘извиваясь ночью на простыне’</i>	<i>‘writing on top of the sheets’</i>	<i>‘writhing upon the stale sheets for the whole matter’s skin’</i>
MO6	<i>‘я взбиваю подушку "ты"’</i>	<i>‘I pummel the pillow, mumbling “you”’</i>	<i>‘I’m howling “youuuu” through my pillow dike’</i>
MO7	<i>‘мычащим "ты"’</i>	-	<i>I’m howling “youuuu”</i>
MO8	<i>‘всем телом твои черты, как безумное зеркало, повторяя’</i>	<i>‘my whole body repeating anew your features as in some crazy mirror’</i>	<i>‘my limbs in the dark playing your double like an insanity-stricken mirror’</i>

В первую очередь, обращает на себя внимание тот факт, что МОЗ не передан в обеих версиях перевода: *'deep'* в переводе Даниеля Вейсборта не дает метафорического образа, автоперевод стихотворения не содержит англоязычной версии выражения *'на самом дне'*. МО5 в обоих англоязычных вариантах выражает неожиданную сторону данного образа: абстрактное действие *извиваясь* заменено более конкретным *writing (писать)*, возможно, данная трансформация стала результатом прочтения американским переводчиком выражения «извиваясь, как не сказано ниже» в том значении, что лирический герой писал на простыне (о любви к близкому человеку) так, как не напишет позже, и сам автор согласился с данной трактовкой. МО6 у Даниеля Вейсборта и Иосифа Бродского в переводах лишен смысла «взбивания подушки словом “ты”», страсть и привязанность к близкому человеку, таким образом, в оригинальном тексте передается как более сильная по сравнению с переводами. МО7 в переводе американского литератора не выражен из-за отсутствия «животного» эпитета, передающего звук речи героя (*mumble* – 1 : to utter with a low inarticulate voice, 2 : to chew or bite with or as if with toothless gums [Merriam-Webster]).

Однако данные трансформации не изменяют выявленной в поэтической микросистеме оригинального текста модели репрезентации метафорических образов, так как метафорические образы в переводах рассматриваемой микросистемы так же связаны с конкретизацией объекта поэтической речи, с пространственной локализацией. Следовательно, модели репрезентации метафорических образов в переводах Даниеля Вейсборта и Иосифа Бродского являются *концентрическими*.

4.2. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Север крошит металл, но щадит стекло...»

В поэтической микросистеме оригинала анализируемого текста была выявлена *оппозиционная* модель репрезентации метафорических образов. Рассмотрим, как были переведены метафорические образы на английский язык.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	‘Север крошит металл’	‘The North crushes metal’	‘The North buckles metal’
МО2	‘Север щадит стекло’	‘The North leaves glass intact’	‘glass it won’t harm’
МО3	‘Север учит гортань проговаривать "впусти"’	‘The North teaches the throat to utter: Let me in!’	‘The North teaches the throat to say “Let me in.”’
МО4	‘Холод меня воспитал’	‘The cold raised me’	‘I was raised by the cold’
МО5	‘Холод вложил перо в пальцы, чтоб их согреть в горсти’	‘The cold placed in my hand a pen to warm my fist’	‘the cold, to warm my palm, gathered my fingers around a pen’
МО6	‘земля закругляется под каблуком’	‘the earth arches underneath the foot’	‘the globe arches sharply under my sole’
МО7	‘в гортани моей, где положен смех или речь, или горячий чай’	‘in my throat, where laughter, or speech, or hot tea is the norm’	‘in my throat, where a boring tale or tea, or laughter should be the norm’

МО8	‘в гортани раздается снег’	‘in my throat the falling snow rings clear’	‘in my throat snow grows all the louder’
МО9	‘в гортани чернеет, что твой Седов, "прощай"’	‘and your “farewell” is dark as Scott wrapped in a polar storm’	““farewell” darkens like Scott wrapped in a polar storm’

В МО9 Даниель Вейсборт использует «прощай» (“farewell”) с местоимением *your* (твой). Учитывая использование в данном переводе местоимения *my* (мой), предположим, что американский литератор относит «прощай» к речи близкого лирическому герою человеку. Однако в оригинальном тексте и в переводе самого автора «прощай» относится к речи героя, что говорит о его собственном отречении. Также в данном метафорическом образе в переводах изменена историческая отсылка: *Седов* заменен на замерзшего насмерть британского путешественника Роберта Скотта, данная трансформация имеет лингвокультурное основание и не влияет на оппозицию *холод-‘агрессор’/холод-‘учитель’*.

Таким образом, модели репрезентации метафорических образов в переводах анализируемой поэтической микросистемы являются *оппозиционными*.

4.3. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...»

При анализе метафорических образов в поэтической микросистеме русскоязычного стихотворения «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» было выявлено использование *модели последовательной аналогии*. Рассмотрим, как

метафорические образы данной микросистемы были переведены на английский язык.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	<i>‘ветер, налетающий на траву’</i>	<i>‘wind, swooping upon the grass’</i>	<i>‘this wind battering the limp grass’</i>
МО2	<i>‘траву, под него [ветер] лежащуюся, точно под татарву’</i>	<i>‘the grass, which lies down under its tartar blast’</i>	<i>‘the limp grass submits to it as they did to the Tartar mass’</i>
МО3	<i>‘лист, в придорожную грязь падающий, как обгащенный князь’</i>	<i>‘leaf tumbling into the mud Of the wayside, like prince steeped in blood’</i>	<i>‘leaf splayed in the roadside mud like a prince empurpled in his own blood’</i>
МО4	<i>‘Растекаясь стрелой, осень’</i>	<i>‘Fanning out, a broad arrow, autumn’</i>	<i>‘Fanning wet arrows autumn’</i>
МО5	<i>‘Растекаясь по скуле, осень’</i>	-	-
МО6	<i>‘по скуле дома в чужой земле’</i>	<i>‘the slant cheekbones of the wooden house in a foreign land’</i>	<i>‘aslant the cheek of a wooden hut in another land’</i>
МО7	<i>‘что гуся по полету, осень узнает по лицу слезу’</i>	<i>‘autumn recognizes a tear by its face, like a goose by its flight’</i>	<i>‘autumn tells, like geese by their flying call, a tear by its face’</i>
МО8	<i>‘кайсацкое имя язык во рту шевелит’</i>	<i>‘my tongue caresses the Mongol word’</i>	<i>‘I utter your Kazakh name which was stored</i>

			<i>in my throat'</i>
МО9	<i>'имя язык во рту шевелит, как ярлык в Орду'</i>	<i>'my tongue caresses the Mongol word, like the khan's edict to his horde'</i>	<i>'Kazakh name was stored in throat as a password into the Horde'</i>

В двух вариантах перевода отсутствует прямая метафорическая связь между *осенью* и *скулой* (не *осень растекается стрелой по скуле*, а сама *стрела* воздействует на *скулы дома*), таким образом, МО5 выпадает из поэтических микросистем перевода рассматриваемого стихотворения. В переводе Даниеля Вейсборта *кайсацкое имя* заменено на *Mongol word* (*монгольское слово*), которое не распознается в тексте как *имя*, следовательно, мотив Татаро-монгольского ига в данном переводе не связан с переживанием разлуки с любимым человеком и ассоциируется скорее исключительно с жизнью в деревне, в природной среде. Иосиф Бродский перевел *кайсацкое имя* как *Kazakh name* (*казахское имя*), что ассоциативно не связывается в сознании читателя с темой Татаро-монгольского ига, данный объект поэтической речи здесь расширяется до темы Ближнего востока как такового, однако мотив разлуки не утрачивается. *Ярлык* является специфическим объектом, относящимся к истории России, Даниель Вейсборт в своем переводе прибегнул к краткому описанию данного объекта: *khan's edict* (*указ хана*). Сам автор в переводе расширил данный объект: *password* (*пароль*), из-за чего МО9 в автопереводе так же скорее относится к тематике Ближнего востока, нежели к Татаро-монгольскому игу.

Модели репрезентации метафорических образов в переводах анализируемой поэтической микросистемы, как и в микросистеме русскоязычного текста, являются *моделями последовательной аналогии*. Однако в автопереводе меньше метафорических образов относятся непосредственно у Татаро-монгольскому игу,

неприятель с востока изображается как менее конкретный, нежели в оригинальном тексте. Возможно, это связано с интенцией И.А. Бродского расширить малоизвестную для носителей языка перевода тему. В переводе Даниеля Вейсборта последовательная аналогия в итоге не связывается с темой разлуки, за метафорической связью погоды и натиска неприятеля скрывается лишь мотив переживания осени в природной среде.

4.4. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Это – ряд наблюдений. В углу – тепло...»

В поэтической микросистеме русскоязычного текста стихотворения «Это – ряд наблюдений. В углу – тепло...» была выявлена оппозиционная модель репрезентации метафорических образов. Рассмотрим, как метафорические образы данной микросистемы были переведены на английский язык.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	<i>‘Взгляд оставляет на вещи след’</i>	<i>‘Things bear the imprint of the gaze on them’</i>	<i>‘A glance leaves an imprint on anything it’s dwelt on’</i>
МО2	<i>‘Вода представляет собой стекло’</i>	<i>‘Constituting itself as glass is water’</i>	<i>‘Water is glass’s most public form’</i>
МО3	<i>‘Веранда под натиском ивняка’</i>	<i>‘A veranda under osier attack’</i>	<i>‘A black porch resists an osier’s stiff assaults’</i>

МО4	<i>‘Тело покоится на локте, как морена вне ледника’</i>	<i>‘On its elbow the body reclines, like debris a glacier’s left in its track’</i>	<i>‘Fixed on an elbow, the body bulks like a glacier’s debris, a moraine of sorts’</i>
МО5	<i>‘извлекут с оттиском "доброй ночи" уст, не имевших сказать кому’</i>	<i>‘they will dig a mollusc out from behind the blinds, printed with lips, having no one to say goodnight to’</i>	<i>‘they’ll expose a bivalve propped behind this cloth, with the print of lips mumbling “Good night” to a window hinge’</i>
МО6	<i>‘извлекут из-за штор моллюск’</i>	-	-

В русскоязычном тексте *извлекут* и *моллюск* не имеют прямой грамматической связи (не *извлекут моллюска*, а *извлекут моллюск*), из-за чего глагол *извлекут* скорее связывается с *телом* из предыдущего предложения. Однако в обоих переводах *с оттиском «доброй ночи» уст* извлекают именно *моллюска*. Таким образом, в англоязычных текстах *моллюск* ассоциируется с лирическим героем, что продолжает образ «отсутствия жизни»: *моллюск* вне воды, под *шторами* воспринимается так же, как и *морена вне ледника*. В оригинальном тексте МО5 и МО6 относятся к «отсутствию жизни» как к одной из сторон образной оппозиции. Однако из-за описанной трансформации представляется возможным при анализе поэтических микросистем перевода объединить МО5 и МО6 в один метафорический образ, относящийся к «отсутствию жизни». В автопереводе «доброй ночи» обращено к *оконному шарниру*, что контекстуально равно *обращению никому* и показывает степень одиночества *моллюска/героя*.

Трансформации образов в переводах данного стихотворения не противоречат выявленной в русскоязычном тексте оппозиции «жизнь-отсутствие жизни». Таким образом, модели репрезентации метафорических образов в переводах анализируемой поэтической микросистемы определяются как *оппозиционные*.

4.5. Репрезентация метафорических образов в англоязычном переводе стихотворения «Потому что каблук оставляет следы – зима»

При анализе метафорических образов поэтической микросистемы русскоязычного стихотворения было выявлено использование *модели последовательной аналогии*. Данное стихотворение отсутствует в автопереводе цикла. Рассмотрим метафорические образы в поэтической микросистеме перевода Даниеля Вейсборта.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта
МО1	<i>‘В деревянных вещах замерзая в поле, дома’</i>	<i>‘In their wooden things, freezing outside, the houses’</i>
МО2	<i>‘по проходим себя узнают дома’</i>	<i>‘the houses recognize themselves through passes-by’</i>
МО3	<i>‘вспоминанья о тепле тело отбрасывает от души на стену’</i>	<i>‘remembering the warmth casts the body out from the soul’</i>
МО4	<i>‘вспоминанья тело отбрасывает от души на стену, точно тень от стула на стену’</i>	<i>‘remembering casts the body out from the soul printing it on the wall, like the shadow of a chair a flickering candle’</i>

	<i>свеча'</i>	<i>throws'</i>
МО5	<i>'под скатертью стянутым к лесу небом'</i>	<i>'under the tablecloth sky drawn down to the forest below'</i>
МО6	<i>'натертый крылом грача воздух'</i>	<i>'the air rubbed by a crow's wing'</i>
МО7	<i>'не отбелишь воздух колючим снегом'</i>	<i>'the air cannot be roughed up white by the snow'</i>

В поэтической микросистеме англоязычного перевода стихотворения не отмечено трансформаций метафорических образов. Модель репрезентации метафорических образов в переводе анализируемой поэтической микросистемы определяется как *модель последовательной аналогии*.

Предположительно, Иосиф Бродский не увидел в переводе данного стихотворения какой-либо принципиальной цели, так как образная структура оригинала, по мнению автора, не могла быть преобразована на английском языке, невозможно существенно расширить смыслы и образы стихотворения, что своим переводом продемонстрировал Даниель Вейсборт. Иосифа Бродского не могла заинтересовать задача создания второго точного (с точки зрения образной структуры) аналога русскоязычного стихотворения.

4.6. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с...»

При рассмотрении метафорических образов поэтической микросистемы оригинального стихотворения было выявлено использование *пересекающейся* модели. Обратимся к анализу поэтических микросистем англоязычных переводов.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	‘лаокоон, сбросив на время гору с плеч’	<i>‘Laocoön for a while casting off the mountain’</i>	<i>‘The Laocoön, casting the mountain weight off his shoulders’</i>
МО2	‘лаокоон подставляет их [плечи] под огромную тучу’	<i>‘Laocoön positions himself under a huge cloud’</i>	<i>‘The Laocoön of a tree wraps them [shoulders] in an immense cloud’</i>
МО3	‘налетают порывы ветра. Голос старается удержать слова в пределах смысла’	<i>‘a keen wind blows in gusts. The voice, rising in a screech, tries to keep words within the bounds of sense’</i>	<i>‘wind gushes in. A voice pitches high, keeping words on a string of sense’</i>
МО4	‘дождь: перекрученные канаты’	<i>‘A deluge; overwound cables’</i>	<i>‘Rain; ropes twisted into lumps’</i>
МО5	‘спины холмов’	<i>‘the backs of hills’</i>	<i>‘the backs of hills’</i>
МО6	‘канаты хлещут спины холмов, точно лопатки в бане’	<i>‘overwound cables lash the backs of hills like shoulders in the bath- house’</i>	<i>‘ropes twisted into lumps, lash, like the bather’s shoulders, the backs of these hills’</i>
МО7	‘море шевелится, как соленый язык’	<i>‘midwinter Med stirs like a salt tongue’</i>	<i>‘The Medhibernian Sea stirs like a salt tongue’</i>
МО8	‘море шевелится за огрызками колоннады,	<i>‘midwinter Med stirs beyond the crumbled</i>	<i>‘The Medhibernian Sea stirs round colonnaded</i>

	<i>как за выбитыми зубами'</i>	<i>colonnade like a salt tongue behind broken teeth'</i>	<i>stumps like behind broken teeth'</i>
МО9	<i>'сидят фазаны – в лужице под лежащим'</i>	<i>'pheasants lie: in a puddle under a stone'</i>	<i>'Every good boy deserves fingers to indicate'</i>
МО10	<i>'За сегодняшним днем стоит завтра, как сказуемое за подлежащим'</i>	<i>'Beyond today stands tomorrow like the predicate beyond the subject'</i>	<i>'beyond today there is always tomorrow, like a subject's shadowy predicate'</i>

МО2 в автопереводе не соответствует оригинальной модели репрезентации, поскольку глагол *wraps* лишен мотива натиска погоды. Так же в переводе Иосифа Бродского отсутствует обыгрывание мнемонической фразы на запоминание цветов радуги, более того авторский вариант перевода МО9 грамматически связан с МО10: каждый *хороший мальчик* заслуживает указания на то, что за сегодняшним днем стоит завтра, как *сказуемое за подлежащим*. Таким образом, МО9 в автопереводе не связан с речью или погодой и является *атрибутивным* метафорическим образом, связанным с МО10.

В переводе Даниеля Вейсборта в МО9 так же отсутствует обыгрывание мнемонической фразы (англоязычный аналог: *Richard Of York Gave Battle In Vain*), а лежащим оказывается *камень (stone)*. Возможно, здесь обыгрывается пословица «под лежащий камень вода не течет», и тогда считываемый смысл может быть приблизительно следующим: бездействие дает лучший результат (*фазаны*). Однако данный смысл не связывается со всей образной структурой стихотворения, данный образ не связан с речью или натиском погоды. Таким

образом, МО9 в переводе Д. Вейсборта является атрибутивным и связан с МО10: изменения (*завтра, сказуемое*) приходят сами и дают лучшие результаты.

Модели репрезентации метафорических образов в переводах анализируемой поэтической микросистемы определяются как *пересекающиеся*. Однако в переводах отмечаются изменения структуры поэтической микросистемы по сравнению с микросистемой оригинального текста: в автопереводе в разряд атрибутивных метафорических образов переходят МО2 и МО9, так же атрибутивным является МО9 в переводе Д. Вейсборта.

4.7. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...»

В поэтической микросистеме русскоязычного текста стихотворения было выявлено использование модели последовательной аналогии. Обратимся к анализу метафорических образов в англоязычных переводах рассматриваемого стихотворения.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	<i>‘Я родился и вырос подле серых цинковых волн, всегда набегавших по две, и отсюда – все рифмы’</i>	<i>‘I was born and grew up by the edge of zinc-grey breakers always coursing in twosome, and from here all rhymes derive’</i>	<i>‘I was born and grew up by zinc-gray breakers that always marched on in twos. Hence all rhymes’</i>
МО2	<i>‘Я родился и вырос</i>	<i>‘I was born and grew up</i>	<i>‘I was born and grew</i>

	<i>подле серых цинковых волн, отсюда тот блеклый голос'</i>	<i>by the edge of zinc-grey breakers and from here that wan voice'</i>	<i>up by zinc-gray breakers hence that wan flat voice'</i>
МО3	<i>'блеклый голос, вьющийся между ними [рифмами], как мокрый волос'</i>	<i>'wan voice winding between them [rhymes], like moist hair'</i>	<i>'wan flat voice that ripples between them [rhymes] like hair still moist'</i>
МО4	<i>'раковина ушная в них [рифмах] различит хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, крики чаек'</i>	<i>'the helix will unwind from them [rhymes] clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle, the cries of seagulls'</i>	<i>'the helix picks out of them [rhymes] a clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle, the seagull's cry'</i>
МО5	<i>'для звука пространство всегда помеха'</i>	<i>'it's only sound space puts a check on'</i>	<i>'Only sound needs echo and dreads its lack'</i>
МО6	<i>'глаз не посетует на недостаток эха'</i>	<i>'the eye does not regret the lack of an echo'</i>	<i>'A glance is accustomed to no glance back'</i>

В переводе Даниеля Вейсборта пространство не является *помехой* для звука, а *проверяет* его (*puts a check on*),. Данная трансформация может быть связана с сохранением последней рифмы и точной передачей последней строки. В автопереводе так же отмечаем трансформацию, связанную с МО5: звук *нуждается* (*needs*) в эхе и, соответственно, в пространстве. Смысл метафоры изменен в обоих переводах, однако трансформации не влияют на образную структуру микросистемы, поскольку в переводах звук так же находится в зависимости от пространства. Смысл МО6 в автопереводе становится более

ясным: эхом для взгляда является *ответный взгляд* (*glance back*). Здесь расширяется смысл всей комплексной метафоры стихотворения: эхо ассоциируется с *реакцией* на звук (на поэтическое творчество), взгляд образно связывается с независимостью от чьей-либо реакции, с творческой самостоятельностью. Так же стоит отметить, что МОЗ в поэтических микросистемах перевода, как и в микросистеме оригинального текста, является атрибутивным.

Модели репрезентации метафорических образов в переводах русскоязычной поэтической микросистемы определяются как *модели последовательной аналогии*.

4.8. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Что касается звезд, то они всегда...»

В поэтической микросистеме оригинального русскоязычного текста было выявлено использование оппозиционной модели репрезентации метафорических образов. Обратимся к анализу метафорических образов англоязычных переводов.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	<i>‘Только так оттуда и можно смотреть сюда: мигая’</i>	<i>‘The only way you can look down here from up there with a twinkle’</i>	<i>‘That’s the best way from there to look upon here: blinking’</i>
МО2	<i>‘жизни нету нигде, и ни на одной из них не задержишь взгляда’</i>	<i>‘It seems there’s no life anywhere and on none of them can you rest your</i>	<i>‘it seems there is no life anywhere, and a thoughtful gaze can be</i>

		<i>gaze'</i>	<i>rested on none of these'</i>
--	--	--------------	---------------------------------

Авторский перевод МО2 содержит дополнительный эпитет *thoughtful* (*вдумчивый взгляд*). Это может восприниматься как усиление оппозиции между чувственным «поэтическим» освоением космоса и освоением «вдумчивым». С точки зрения пилота снаряда неразумно задерживать взгляд на неживой звезде и наделять ее чертами живого существа (возможностью *мигать*). В переводе Даниеля Вейсборта значимых трансформаций метафорических образов не было выявлено.

Таким образом, модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах переводов определяются как *оппозиционные*.

4.9. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «В городке, из которого смерть расползалась по школьной карте...»

При анализе метафорических образов поэтической микросистемы оригинального текста стихотворения было выявлено использование *кольцевой* модели. Рассмотрим метафорические образы поэтических систем англоязычных переводов.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
--	---------------------------------------	--------------------------------------	---

MO1	<i>‘В городке, из которого смерть расплзалась по школьной карте’</i>	<i>‘In the town, from which death crawled across a classroom map’</i>	<i>‘In the town out of which death sprawled over the classroom map’</i>
MO2	<i>‘мостовая блестит, как чешуя на карпе’</i>	<i>‘the roadway glitters like scales on a carp’</i>	<i>‘the cobblestones shine like scales that coat a carp’</i>
MO3	<i>‘чугунный лев скушает по речи’</i>	<i>‘a cast-iron lion yearns for speech’</i>	<i>‘a cast-iron lion pines for a harangue’</i>
MO4	<i>‘Сквозь оконную марлю проступают ранки гвоздики’</i>	<i>‘Through the window gauze appear the carnations’ gash’</i>	<i>‘Through the window gauze woundlike carnations’</i>
MO5	<i>‘конец войны – это платье одной блондинки’</i>	<i>‘The end of the war is a blonde's dress’</i>	<i>‘The real end of the war is a sweet blonde’s frock’</i>
MO6	<i>‘конец войны – полет жужжащей пули’</i>	<i>‘The end of the war is a bullet's humming flight’</i>	<i>‘while the humming bullets fly’</i>
MO7	<i>‘пули, уносящей жизни на Юг’</i>	<i>‘bullet's flight, taking lives off to the South in July’</i>	<i>‘bullets fly, taking lives southward, in mid-July’</i>

В MO5 русскоязычного стихотворения *блондинка* воспринимается как конкретный человек (*одной блондинки*), в обеих версиях перевода находим использование неопределенного артикля *a*, из-за чего в англоязычных метафорических образах *блондинка* не ассоциируется с конкретным человеком. Русское выражение «уносить жизни» в MO7 имеет переносное значение:

жужжащая пуля не убивает, а «уводит» людей на юг. Однако в переводе Даниеля Вейсборта в МО7 использовано выражение *take lives off*, которое имеет более однозначный смысл (*забирает жизни*). В автопереводе использовано выражение *take lives*, что больше соответствует оригинальному МО и в большей степени воспринимается в переносном значении русскоязычного образа.

Модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах переводов определяются как *кольцевые*. Однако если в автопереводе связь конечного образа с начальным, как и в русскоязычной микросистеме, реализуется за счет противопоставления «*смерть расплзлась*»-«*уносящей жизни*», где в прямом значении образы обозначают схожие явления, но несут полярные смыслы, в переводе Даниеля Вейсборта последний образ может восприниматься как прямое возвращение к теме смерти.

4.10. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Около океана, при свете свечи; вокруг...»

Модель репрезентации метафорических образов поэтической микросистемы русскоязычного стихотворения определяется как *пересекающаяся*. Обратимся к анализу метафорических образов в переводах рассматриваемого текста.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	‘у тела, точно у Шивы, рук, дотянуться	‘like Siva, the body grows arms that yearn to reach out and touch the beloved’	‘the body, like Shiva, grows extra arms reaching out

	желающих до бесценной'		yearningly to a lover'
МО2	'В деревянном городе крепче спишь, потому что снится то, что было'	'in a wooden city you sleep more sound, because these days dreams contain what has happened'	'One sleeps more soundly in a wooden town, since you dream of things that happened'
МО3	'к стене прилип профиль стула'	'The silhouette of a chair is sticking to the wall'	'An armchair's profile is glued to the wall'
МО4	'луна поправляет лучом прилив, как сползающее одеяло'	'the moon's beam pulls up the tide, like a blanket that has slipped'	'a ray of the moon draws up the tide like a slipping blanket'

В переводе Д. Вейсборта в МО3 указан *силуэт стула* (*The silhouette of a chair*), тогда как в оригинальном тексте говорится конкретно о *профиле стула*. О том, что это является важной деталью образной структуры микросистемы, говорит и автоперевод стихотворения, где указан именно *профиль* (*armchair's profile*). Пустой стул, обращенный в профиль, создает образ диалога с отсутствующим человеком. Однако *силуэт стула* может говорить о самом факте отсутствия близкого человека. В обоих вариантах перевода с темой разлуки МО3 так же связывает МО4 из пятой поэтической микросистемы.

Модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах переводов определяются как *пересекающиеся*. Связующим метафорическим образом в обеих микросистемах перевода является МО2. Данный образ связывает два объекта поэтической речи в рассматриваемом стихотворении: *разлука* и *сон*.

4.11. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Темно-синее утро в заиндевевшей раме...»

При анализе метафорических образов поэтической микросистемы русскоязычного стихотворения было выявлено использование кольцевой модели. Рассмотрим метафорические образы поэтических систем англоязычных переводов.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	‘утро напоминает улицу, дорожку, перекрестки, сугробы, толчею в раздевалке’	‘morning recalls a street, land, snowdrifts, crossroads, a cloak-room crowd’	‘dawn recalls the snow- piled lane, pathways, crossroads, drifts, a jostling cloakroom’
МО2	‘Дребезжащий звонок иней преобразил в кристалл’	‘The silver frost has changed the buzzing bell into crystal’	‘Silvery hoarfrost has transformed the rattling bell into crystal’
МО3	‘Насчет параллельных линий все в кость оделось’	‘As for parallel lines, it all turned out true and became bone-clad’	‘all that parallel-line stuff, it’s turned out bone-clad’

В отличие МО3 оригинального текста, где *все в кость оделось*, МО3 в автопереводе говорит о том, что «правда насчет параллельных линий» *оказалась*

одетой в кость (turned out bone-clad). Таким образом, спустя некоторое время после написания оригинального стихотворения автор мог говорить о предопределенности разлуки, описанной в цикле. Других значимых образных трансформаций в поэтических микросистемах переводов не было выявлено.

Модели репрезентации метафорических образов в рассматриваемых микросистемах переводов определяются как *кольцевые*.

4.12. Репрезентация метафорических образов в англоязычном переводе стихотворения «С точки зрения воздуха, край земли...»

Модель репрезентации метафорических образов поэтической микросистемы русскоязычного стихотворения определяется как *оппозиционные*. Автоперевод цикла не содержит англоязычной версии данного стихотворения. Обратимся к анализу метафорических образов в переводе Д. Вейсборта.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта
МО1	‘[край земли] скашивая облака’	‘[earth's edge] the clouds excepting’
МО2	‘[край земли] совпадает с ощущением каблука’	‘[earth's edge] coincides the heels' perception’
МО3	‘глаз скашивает, что твой серп, поля’	‘the eye scythes through the field, a kind of mower’
МО4	‘сумма мелких слагаемых при перемене мест неузнаваемее нуля’	‘On changing places, the sum of small digits is more unrecognizable than zero’

МО5	‘улыбка скользнет, точно тень грача’	‘a smile will slide, like the shadow of a rook’
МО6	‘тень грача куст шиповника сдерживая’	‘the shadow of a rook holding back the dogrose’
МО7	‘тень грача крича жимолостью, не разжимая уст’	‘the shadow of a rook shouting through the honeysuckle, with closed lips’

МО1 в переводе Д. Вейсборта в меньшей степени соответствует мотиву движения: *the clouds excepting* (исключая облака, но не скашивая облака), кроме того, здесь пропадает связь между МО1 и МО3 (облака скашиваются так же, как поля, таким образом метафорически раскрывается мысль об ощущении величия у героя). Исходя из текста перевода Д. Вейсборта, улыбка (тень грача) скользнет по изгороди и по пышным кустам, сдерживая шиповник (см. Приложения)(оригинал: *И улыбка скользнет, точно тень грача / по щербатой изгороди, пышный куст / шиповника сдерживая*). Однако данная трансформация в переводе не изменяет сути МО6 и не влияет на образную структуру всей микросистемы.

Модели репрезентации метафорических образов в поэтической микросистеме англоязычного перевода определяется как *оппозиционная*, однако МО1 в тексте Д. Вейсборта не относится к выявленному в оригинальном тексте противопоставлению «движение, зрение – речь, слух» и является *атрибутивным* метафорическим образом, связанным по смыслу с МО2, но не со всей образной структурой микросистемы.

4.13. Репрезентация метафорических образов в англоязычном переводе стихотворения «Заморозки на почве и облысение леса...»

При анализе поэтической микросистемы русскоязычного стихотворения было выявлено использование модели последовательной аналогии. Англоязычная версия стихотворения так же отсутствует в автопереводе цикла. Обратимся к анализу метафорических образов в поэтической микросистеме перевода Д. Вейсборта.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта
МО1	<i>‘небо цвета кровельного железа’</i>	<i>‘a sky the grey color of roofing iron’</i>
МО2	<i>‘нет страницы податься в живой природе’</i>	<i>“‘the world of nature’ has no more pages to move in’</i>
МО3	<i>‘Зазимует с черной обложкой, пронизываемой стужей снаружи’</i>	<i>‘Let's winter here, a black-covered book at hand frost gets to from the outside’</i>
МО4	<i>‘Зазимует с обложкой, пронизываемой стужей, отсюда – взглядом’</i>	<i>‘Let's winter here, a book at hand frost gets to from the outside, the gaze from within’</i>
МО5	<i>‘в чистом поле на штабель слов наколов’</i>	<i>‘with the pen splitting words into letters, like piled firewood’</i>
МО6	<i>‘на штабель слов пером кириллицы наколов’</i>	-

МО5 в поэтической микросистеме перевода напрямую противоречит выявленной в русскоязычной микросистеме модели: в последних МО оригинала

материализация природного мира так же выражает материализацию поэтического творчества, *дерево* становится *словами*, материалом для творчества, данная мысль отсутствует в метафоре Даниеля Вейсборта (*карандаш разбивает слова в буквы*). МО6 отсутствует в англоязычной микросистеме, так как в ней не упоминается шрифт *пера* (*кириллица*).

Метафорические образы поэтической микросистемы перевода не формируют какой-либо целостной модели. В метафорических образах 1-3 не было выявлено значимых трансформаций, они соответствуют выявленной в оригинальной микросистеме модели последовательной аналогии, МО4 так же, как и в русскоязычной микросистеме, является атрибутивным метафорическим образом. Однако МО5 не соответствует выявленной модели и не может считаться атрибутивным, поскольку не имеет явной смысловой связи с каким-либо МО, соответствующим целостной модели.

Отсутствие данного стихотворения в автопереводе цикла может быть связано с ощущаемой Иосифом Бродским «непереводимостью» текста, с невозможностью сохранения образной структуры оригинала в поэтическом тексте на иностранном языке. Данная мысль могла быть мотивирована первой версией перевода, выполненной Д. Вейсбортом. Невозможность адекватной передачи на английский язык образной структуры оригинала может так же являться причиной изменения метафоры (МО5) в переводе.

4.14. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Если что-нибудь петь, то перемену ветра...»

При анализе метафорических образов поэтической микросистемы русскоязычного стихотворения было выявлено использование оппозиционной

модели. Рассмотрим метафорические образы поэтических систем англоязычных переводов.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	‘ветка перемещается, поскрипывая от неохоты’	‘a twig sways, creaking in protest’	‘a bough sways, voicing its creaking protests’
МО2	‘кашель летит к лесам’	‘cough flies to the wooded Dakotas’	‘cough flies to forests’
МО3	‘предоставляя пуле увеличить разрыв между пером и тем, что оставляет следы’	‘leaving it to the bullet to widen the breach between the pen and that thing which leaves tracks’	‘a shell widens the breach between the pen and the creature leaving real tracks’
МО4	голова с рукою сливаются, не становясь строкою’	‘Head and hand combine without resulting in a line’	‘the head combines its existence with that of a hand, not to fetch more lines’
МО5	‘голова под собственный голос подставляя ухо’	‘laying your ear under the voice’	‘the head to cup an ear under the slur of their common voice’
МО6	‘голос, перекатывающийся картаво’	-	‘the pouring slur of their common voice’
МО7	‘подставляя ухо, как	‘laying ear, like a part of a	‘to cup an ear. Like a

	часть кентавра'	centaur'	new centaur'
--	-----------------	----------	--------------

В поэтической микросистеме автоперевода обратим внимание на МОЗ: эпитет *real* противопоставляет *зайца, оставляющего настоящие следы (real tracks)*, и *перо (pen)*. Это усиливает оппозицию всей образной структуры микросистемы: животное начало, оставляющее *настоящие следы*, ассоциируется с *зайцем*, человеческое начало – с героем, *рукой, пером, «сбившимся напрочь»*. Так же в автопереводе в МО4 не *голова сливается с рукою*, а *существование (existence) головы с существованием руки*. Здесь автор более явно раскрывает метафизическую сторону метафоры: подразумевается не просто «прикладывание» руки к голове, но запись мыслей, проявившихся в сознании (*голове*).

В переводе Д. Вейсборта отсутствует образ, соответствующий МО6, поскольку мысль о *картавости* голоса передана не метафорически, а прямо: *the voice that's a burr (голос, который картавит)*. В автопереводе голос не *перекатывается*, а *разливается*, характеристика голоса с *картавый* изменена на более общее *неотчетливое произношение* (slur – to utter with such reduction, substitution, or omission of sounds [Merriam-Webster]). Так же в МО7 в автопереводе находим сравнение не с *частью кентавра*, а с *новым кентавром (a new centaur)*.

Выявленные трансформации и пропуски метафорических образов не нарушают выявленной в оригинальной микросистеме модели. В обоих переводах часть МО связана с животным началом, выражающим движение и звуки, не имеющие определенного значения, другая часть МО выражает человеческое начало и связывается по смыслу со статикой, слухом, человеческим голосом. Таким образом, модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах англоязычных переводов определяются как *оппозиционные*.

4.15. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «...и при слове "грядущее" из русского языка...»

При анализе метафорических образов поэтической микросистемы русскоязычного стихотворения было выявлено использование ступенчатой модели. Рассмотрим метафорические образы поэтических систем англоязычных переводов.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	<i>‘из русского языка выбегают мыши’</i>	<i>‘a swarm of mice pours from the Russian tongue’</i>	<i>‘swarms of mice rush out of the Russian language’</i>
МО2	<i>‘при слове "грядущее" мыши отгрызают от куска памяти’</i>	<i>‘at the word "future" a swarm of mice gnaws at the morsel of memory’</i>	<i>‘when “the future” is uttered, swarms of mice gnaw a piece of memory’</i>
МО3	<i>‘памяти, что сыр дырявой’</i>	<i>‘memory, full of holes like a cheese’</i>	<i>‘memory which is twice as hole-ridden as cheese’</i>
МО4	<i>‘После зим уже безразлично, что или кто стоит в углу у окна за шторой’</i>	<i>‘After winters, it no longer matters who or what is standing at the window behind the blinds’</i>	<i>‘After these years it hardly matters who or what stands in the corner, hidden by drapes’</i>
МО5	<i>‘в мозгу раздаётся не</i>	<i>‘in the head resounds not</i>	<i>‘mind resounds not</i>

	"до", но ее шуршание'	"do" but her rustle'	with a "do" only their rustle'
МО6	'Жизнь, которой, как дареной вещи, не смотрят в пасть'	'Life you don't look in the mouth, a gift'	'Life, that no one dares to appraise, like that gift horse's mouth'
МО7	'Жизнь обнажает зубы при каждой встрече'	'Life bares its teeth at each encounter'	'Life bares its teeth at each encounter'
МО8	'От всего человека вам остается часть речи'	'Of the whole man you're left with a part of speech'	'What gets left of a man amounts to a part. To his spoken part. To a part of speech'

Tongue из перевода Д. Вейсборта обозначает язык и как часть тела и как систему знаков, тогда как в автопереводе использовано слово *language*, которое обозначает только язык как систему знаков. Таким образом, Д. Вейсборт использовал более широкий метафорический образ, с которым, однако, мог не согласиться автор цикла. В автопереводе в МО3 память в два раза более дырявая, чем сыр (*twice as hole-ridden as cheese*). Так же в переводе Иосифа Бродского зимы заменены на года (*years*), мы можем предположить, что фактор зимы как холодного времени года уже не имел для автора большого значения при написании перевода.

В переводах «до» теряет свою полисемантичность и означает только ноту. В автопереводе в МО5 использование местоимения *their* заставляет иначе взглянуть на данный образ: в переводе Д. Вейсборта *her* (её) в сознании читателя скорее будет относиться к ноте «до», однако множественное число местоимения

отсылает нас к шторам (*drapes*). Таким образом, в автопереводе оригинальная образная структура поддерживается за счет «шуршания штор», которые ассоциируются с приближением смерти. В переводе Д. Вейсборта МО5 становится атрибутивным метафорическим образом, поскольку в нем нет связи с тематикой прошлого/будущего, однако присутствует смысловая связь с МО4, основанная на описании психологического состояния героя.

В переводе Иосифа Бродского раскрываются обе стороны метафоры «части речи» (МО8): «лингвистическая» (*a part of speech*) и «физиологическая» (*spoken part*). В переводе Д. Вейсборта вторая сторона метафоры присутствует имплицитно.

Отмеченные трансформации не изменяют выявленной в оригинальной микросистеме модели. МО1-5 в переводах (за исключением МО5 в переводе Д. Вейсборта) связаны с темой прошлого и будущего глазами героя, МО6-8 являются более общими и связаны с жизнью как таковой. Таким образом, модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах англоязычных переводов определяются как *ступенчатые*.

4.16. Репрезентация метафорических образов в англоязычных переводах стихотворения «Я не то что схожу с ума, но устал за лето...»

При анализе метафорических образов поэтической микросистемы последнего стихотворения оригинального цикла было выявлено использование ступенчатой модели. Обратимся к анализу метафорических образов поэтических систем англоязычных переводов.

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	‘пришла зима и занесла города, человеков, зелень’	<i>‘Let winter come and cover the town, the people, the green’</i>	<i>‘If only winter were here for snow to smother streets, humans, the green</i>
МО2	‘остатки года переходят в положенном месте асфальт’	<i>‘what's left of the year, crosses the road at the selfsame spot’</i>	<i>‘what’s left of the year’s slack rhythm, crosses the road at the usual zebra’</i>
МО3	‘остатки года как собака, сбегавшая от слепого’	<i>‘what's left of the year, like some blindman's cur that’s deserted its owner’</i>	<i>‘what’s left of the year’s slack rhythm, like a dog abandoning its blind owner’</i>
МО4	‘Свобода – это когда забываешь отчество у тирана’	<i>‘Freedom is when you forget the tyrant's middle name’</i>	<i>‘Freedom is when you forget the spelling of the tyrant’s name’</i>
МО5	‘Свобода – это когда слюна во рту слаще халвы Ширази’	<i>‘Freedom is when the saliva in your mouth is sweeter than halva’</i>	<i>‘Freedom is when mouth’s saliva is sweeter than Persian pie’</i>
МО6	‘мозг перекручен, как рог барана’	<i>‘brain is wound tight as a ram’s horn’</i>	<i>‘brain is wrung tight as the horn of a ram’</i>

В автопереводе в МО2 дорогу переходят не *остатки года*, но их *слабый ритм (slack rhythm)*, положенное место названо *зеброй (zebra)*. В переводе Д. Вейсборта – *то же самое место (the selfsame spot)*, очевидно подразумевается *то же, что и всегда*, что контекстуально тождественно *положенному*. В МО4 автоперевода *Свобода – это когда забываешь написание имени тирана (the spelling of the tyrant's name')*, не *отчество у тирана*. *Халвой Шираза* может являться *пахлава*, которую называют *Персидским пирогом (Persian pie)*, в переводе Д. Вейсборта *халва (halva)* упомянута без пояснений.

Все названные трансформации влияют лишь на изобразительную сторону метафорических образов и не меняют образную структуру микросистемы. Таким образом, модели репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах англоязычных переводов определяются как *ступенчатые*.

4.17. Метафорические образы в англоязычных переводах стихотворений цикла «Часть речи», не формирующих моделей репрезентации метафорических образов

Обратимся к анализу метафорических образов поэтических микросистем переводов, не выражающих какой-либо целостной модели. Стихотворение «Итак, пригревает. В памяти, как на меже...» не было переведено Иосифом Бродским, следовательно, автоперевод цикла не содержит его англоязычной версии.

1) «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» (одиннадцатое стихотворение)

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А.
--	---------------------------------------	--------------------------------------	------------------------------

			Бродского
МО1	<i>‘звезда моргает от дыма’</i>	<i>‘the smoke makes a star blink’</i>	<i>‘a star blinks from all the smoke’</i>
МО2	<i>‘в окне праздник пыли’</i>	<i>‘a triumph of dust, in the window’</i>	<i>‘at the window dust’s gray craft’</i>

2) «Всегда остается возможность выйти из дому...» (шестнадцатое стихотворение)

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта	Англоязычный перевод И.А. Бродского
МО1	<i>‘улицу, чья длина успокоит взгляд подъездами’</i>	<i>‘street, whose length assuages the eye with driveways’</i>	<i>‘the street whose length will soothe the eye with doorways’</i>
МО2	<i>‘На голове бриз шевелит ботву’</i>	<i>‘The leafy top of head stirs in the breeze’</i>	<i>‘The hair on my gourd is stirred by a breeze’</i>
МО3	<i>‘улица вдалеке сужается в букву "У", как лицо к подбородку’</i>	<i>‘the street tapers away into a "V", like the face into the chin’</i>	<i>‘the street, in distance, tapering to a V, is like a face to a chin’</i>
МО4	<i>‘собака вылетает из подворотни, как бумага’</i>	<i>‘a cur flies out from under a gate, like crumpled paper’</i>	<i>‘a puppy flies out of a gateway like crumpled paper’</i>

3) «Итак, пригревает. В памяти, как на меже...» (семнадцатое стихотворение)

	Русскоязычный текст И.А. Бродского	Англоязычный перевод Д. Вейсборта
МО1	<i>‘В памяти, как на меже, прежде доброе злака маячит плевел’</i>	<i>‘In memory, as on the boundary strip, weeds spring up before the good grain germinates’</i>
МО2	<i>‘другого, со вспышкой, чтоб озарить обмякшее тело и лужу крови’</i>	-

Обращает на себя внимание трансформация в МО2 автоперевода одиннадцатого стихотворения: *в окне серое судно пыли (dust’s gray craft)*, не *праздник пыли*. Поскольку образ не является частью целостной модели, причиной трансформации могут являться формальные характеристики текста (рифма *craft-loved*). В МО2 микросистемы семнадцатого стихотворения образ формируется за счет глагола *озарить*: целью фотографа не является *озарение тела и лужи*, однако именно на этом делается акцент в русскоязычном тексте, что намекает на образное значение глагола *озарить* (Сделать сияющим, оживленным). В переводе Д. Вейсборта отсутствует англоязычный аналог данного глагола (*shooting (снимающий) not us, but a limp body and a pool of blood*), следовательно, метафорический образ не сформирован.

Мы можем предположить, что отсутствие целостной образной модели в семнадцатом стихотворении, со временем осознанное И.А. Бродским, стало причиной того, что автор не стал включать англоязычную версию стихотворения в автоперевод цикла.

Выводы из четвертой главы

В результате анализа поэтических микросистем англоязычных переводов цикла И.А. Бродского «Часть речи» и их метафорических образов можно сделать следующие выводы, важные для дальнейшего исследования:

1. В подавляющем большинстве поэтических микросистем переводов сохраняется оригинальная модель репрезентации метафорических образов (28 микросистем из 29). Единственной поэтической микросистемой перевода, в которой выявленная в оригинале модель не сохранилась, является англоязычная версия стихотворения «Заморозки на почве и облысение леса...». В переводе Д. Вейсборта в поэтической микросистеме данного стихотворения отсутствует целостная образная структура.
2. Отмечаются случаи метафорических трансформаций в англоязычных переводах, в результате которых МО, непосредственно относящийся к образной модели, становится атрибутивным (5 метафорических образов: 3 – в переводе Д. Вейсборта, 2 – в автопереводе). Так же были отмечены случаи выпадения в микросистеме перевода метафорического образа, выявленного в русскоязычной микросистеме, в результате которого преобразования образной структуры текста не привели к трансформациям модели репрезентации метафорических образов (9 случаев: 6 – в переводе Д. Вейсборта, 3 – в автопереводе).
3. К предполагаемым причинам отсутствия в автопереводе цикла некоторых стихотворений относятся:
 - 1) отсутствие в русскоязычной поэтической микросистеме целостной образной структуры,

- 2) предполагаемая автором невозможность адекватной передачи оригинальной образной структуры в поэтической микросистеме перевода,
- 3) предполагаемая автором невозможность расширения и преобразования образной структуры и смыслов оригинального текста, незаинтересованность в создании точного аналога русскоязычного текста на иностранном языке.

Глава 5. Анализ трансформаций внутренней структуры метафоры

В данной главе рассматривается проблема метафорических трансформаций в процессе перевода художественного произведения. **Целью** главы является характеристика классификации способов лингвокогнитивного перевода метафоры и анализ метафорических трансформаций в переводах поэтического цикла Иосифа Бродского «Часть речи».

К **задачам** главы относятся:

- характеристика понятия «Лингвокогнитивный перевод»,
- описание способов лингвокогнитивного перевода метафоры,
- анализ переводческих стратегий при переводе поэтических текстов И.А. Бродского,
- рассмотрение метафорических трансформаций переводных текстов цикла Иосифа Бродского «Часть речи» в лингвокогнитивном аспекте.

В параграфе 5.1. дается характеристика таким понятиям, как метафорическая трансформация и лингвокогнитивный перевод, а также дается описание оригинальной классификации способов лингвокогнитивного перевода метафоры. В параграфе 5.2. проблема трансформаций при переводе поэтического произведения рассматривается с точки зрения переводческих стратегий. В параграфе 5.3. применение разработанной классификации иллюстрируется на материале переводов поэтического цикла «Часть речи» И.А. Бродского с опорой на выявленные в третьей главе метафорические модели оригинального текста произведения.

5.1. Классификация способов лингвокогнитивного перевода метафоры

Современные достижения когнитивной лингвистики позволили взглянуть на метафору не только как на поэтический троп, но и как на один из основных элементов языковой композиции текста. Изучение когнитивной метафоры позволяет приближаться к основным имплицитным смыслам того или иного произведения, исследовать языковую картину мира того или иного автора, сопоставлять языковые картины мира разных переводчиков.

Исследуя когнитивную метафору в поэтических переводах, мы говорим о различного рода «переводческих преобразованиях» или «трансформациях». Н.В. Белозерцева отмечает: «Для адекватной передачи содержания иноязычного текста переводчики применяют различные трансформации, которые полностью или частично изменяют лексические единицы, а также структуру предложения оригинала» [Белозерцева 2017: 69]. В связи с этим актуальной представляется проблема выбора классификации трансформаций для того или иного исследования.

Н.К. Гарбовский в своей классификации переводческих трансформаций большое внимание уделяет понятию «переводческая деформация», автор определяет переводческие деформации как преобразования текста, связанные с определенными переводческими потерями и касающиеся, прежде всего, формы речевого произведения [Гарбовский 2004: 507].

В.Н. Комиссаров в зависимости от характера преобразований делит трансформации на лексические, грамматические и лексико-грамматические. К лексическим трансформациям относятся формальные преобразования (транскрипция/транслитерация, калькирование) и лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция), а к наиболее часто выделяемым грамматическим трансформациям автор относит дословный перевод, членение предложений, объединение предложений и грамматические замены. К наиболее

распространенным лексико-грамматическим трансформациям относятся антонимический перевод, прием описательного перевода, а также прием компенсации [Комиссаров 2002: 159-165].

Когнитивный подход к переводу метафоры предполагает выделение сценария метафорического развертывания, основанного на наличии либо отсутствии концептуального сдвига между оригинальным текстом и текстом перевода [Плотникова 2012, с. 8]. Одной из наиболее удачных классификаций, фиксирующих этот процесс, нам представляется классификация способов когнитивного перевода метафор, предложенная А. Дейган (Deignan), Д. Габрис (Gabrys) и А. Сольской (Solska) [Deignan, Gabrys, Solska 1997]. В рамках данного исследования была разработана классификация способов лингвокогнитивного перевода метафор, составленная на основе классификации А. Дейган, Д. Габрис и А. Сольски и адаптированная к понятию «лингвокогнитивный перевод».

Лингвокогнитивный перевод предполагает учет как концептуального сдвига, так и других лингвистических изменений, не относящихся непосредственно к метафорической модели и фреймово-слотовой структуре. Таким изменением можно считать смену эпитета, относящегося к тому или иному элементу метафоры. Метафорическая модель и фреймово-слотовая структура не фиксируют использование того или иного эпитета в контексте, однако его замена в переводе может повлиять на эмоциональную окраску метафоры и ее восприятие читателем. Также к подобным изменениям относятся отсутствие в переводе эпитета или иного элемента, относящегося к непосредственному элементу метафоры, и случаи, в которых подобные элементы встречаются в тексте перевода, но отсутствуют в тексте оригинала, ср:

Я заражен нормальным классицизмом.

А вы, мой друг, заражены сарказмом [Бродский 2010: 104],

I have a touch of normal classicism

And you, my dear, a bad case of sarcasm (перевод Дж.Л. Клайна) [Brodsky 1988: 103].

На восприятие читателем текста перевода влияет дополнительный эпитет, указывающий на «*степень*» *зараженности*, кроме того, он создает параллелизм с эпитетом *normal*, отсутствующий в оригинальном тексте.

Способы лингвокогнитивного перевода метафоры делятся на две группы:

1. Аналогичная метафорическая модель;
2. Иная метафорическая модель.

К группе «**Аналогичная метафорическая модель**» относятся следующие способы перевода метафоры:

- полная эквиваленция;
- когнитивная трансформация;
- языковая трансформация.

К способу «**Полная эквиваленция**» относятся переведенные метафоры, в которых сохранена выявленная в оригинальном тексте фреймово-слотовая структура, и лингвистическое выражение полностью эквивалентно оригиналу, ср.:

Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это -

города, человеков, но для начала зелень [Бродский 2010: 211],

Let winter come quickly and cover it all over,

The town, the people, but first of all, the green (перевод Д. Вейсборта) [Brodsky

1978: 320]. Выявленная в оригинальном тексте метафорическая модель: ХОЛОД – ЭТО ПОКОЙ, фрейм: *состояние покоя*, слот: *уединение*.

Под **эквивалентностью лингвистического выражения** мы понимаем сохранение оригинальных языковых элементов, относящихся к непосредственным элементам метафоры, и способных влиять на восприятие данной метафоры реципиентом. В рассмотренном примере к таким элементам относятся *поскорей* (англ. *quickly*), *все* (англ. *all*), *для начала* (англ. *first of all*).

К способу **«Языковая трансформация»** относятся переведенные метафорические выражения, в которых заменены, опущены или дополнены языковые элементы, относящиеся к непосредственным элементам метафоры.

К способу **«Когнитивная трансформация»** относятся переведенные метафоры, в которых выявленная в оригинальном тексте фреймово-слотовая структура нарушена.

Таким образом, в первом случае нет ни когнитивных, ни языковых трансформаций; во втором случае актуальна собственно языковая трансформация при сохранении когнитивной эквивалентности; в третьем случае осуществлена и когнитивная, и языковая трансформация.

К группе **«Иная метафорическая модель»** отнесены следующие способы перевода метафоры:

- Иное метафорическое значение;
- Иное прямое значение.

К способу **«Иное метафорическое значение»** относятся переведенные метафоры, в которых фактическая часть авторского текста эквивалентна тексту переводчика, однако выражает иной образ.

К способу **«Иное прямое значение»** мы относим метафоры текста перевода, в которых изменен как образ, так и фактическая часть текста оригинала.

А.С. Назин выделяет два случая использования иной когнитивной метафоры: «в первом случае в переводящем языке существует аналогичная когнитивная (конвенциональная) метафора, однако она не задействуется в переводе по тем или иным причинам. Во втором случае в переводящем языке нет метафоры, аналогичной метафоре оригинала (конвенциональной, либо авторской)» [Назин 2007: 96].

Отдельным способом, не относящимся ни к одной из двух групп, можно считать случаи **деметафоризации**, т.е. распада метафорического образа, или

утраты метафорического значения. К нему относятся те случаи, когда переведенный элемент текста не распознается как метафора.

В качестве иллюстрации применения данной классификации нами были проанализированы два перевода поэтического цикла Иосифа Бродского «Часть речи».

5.2. Стратегии перевода поэтических текстов И.А. Бродского на английский язык

Наличие переводного дискурса обращает исследовательский интерес специалистов в области переводоведения, литературоведения и лингвистики к анализу особенностей перевода и способов достижения эквивалентности оригинального текста переводчиком. В подобных исследованиях лингвисты выделяют различные стратегии перевода.

В.В. Сдобников определяет стратегии перевода как «программу осуществления переводческой деятельности, формирующуюся на основе общего подхода переводчика к выполнению перевода в условиях определенной коммуникативной ситуации двуязычной коммуникации, определяемую специфическими особенностями данной ситуации и целью перевода и, в свою очередь, определяющую характер профессионального поведения переводчика в рамках данной коммуникативной ситуации» [Сдобников 2011: 172].

По мнению Л.Г. Федюченко, стратегии перевода являются многоуровневыми программами переводческой деятельности, включающими в себя такие аспекты как цель коммуникации, методы перевода и тип текста. Автор отмечает, что при учете всех трех аспектов переводческие стратегии позволяют структурировать теоретические знания о процессе перевода и удачно применять их на практике [Fedyuchenko 2013: 95].

Среди стратегий перевода выделим предложенную Н.К. Грабовским стратегию компромисса. Переводчиком ощущается противоречие между адекватностью перевода, желанием соответствовать ожиданиям реципиента и жесткой структурой оригинального текста. Таким образом, вырабатывается стратегия компромисса между нормами языка перевода и рамками оригинального произведения [Грабовский 2011: 16].

М.А. Степанова выделяет стратегию позитивной самопрезентации, используемую с целью отождествления текста перевода с иноязычным читателем и установления взаимопонимания. Стратегия позитивной самопрезентации проявляется в микростратегиях стилистической адаптации и переводческой метонимии, первая из которых основывается на национальных жанрово-стилистических традициях в культурах текста оригинала и текста перевода. Микростратегия переводческой метонимии ориентирована на лексико-грамматические аспекты перевода, имеет системно-знаковый и концептуальный характер [Степанова 2014: 52].

В статье «К вопросу о переводческих текстовых стратегиях» Е.А. Алексеева выделяет культурно-ориентированные стратегии перевода, предусматривающие решение специфических переводческих проблем через обращение к культуре как таковой. Автор отмечает, что данные стратегии «связаны со скопос-теорией К. Норд, в рамках которой скопос, рассматриваемый как цель перевода, определяется условиями принимающей культуры. Отмеченные моменты вызывают дискуссии у ученых по поводу определения приоритетности культуры получателя или культуры автора. Однако и скопос текста оригинала, и скопос текста перевода рассматриваются ими как переводческие стратегии (выбор которых зависит от позиции переводчика) [Алексеева 2015: 84].

В той же статье Е.А. Алексеева вводит понятие «переводческие текстовые стратегии», а также (в рамках данного понятия) выделяет *порождающую и воссоздающую стратегии*, из которых *порождающая* является стратегией автора,

а *воссоздающая* – собственно переводческой стратегией. Однако автор статьи обращает внимание на тот фактор, что переводчик выступает также в качестве читателя: «воссоздающая стратегия осуществляется по линии читатель-переводчик→читатель-получатель переводного текста, в которой обнаруживается следующая последовательность: уровень читателя-переводчика: восприятие смысла→формирование смысла→уровень переводчика-создателя текста: анализ смысла (интегрирование переводчика в повествование)→перевыражение смысла (лингвокультурная адаптация содержания оригинала к условиям инокультурной среды)→уровень читателя переводного текста: восприятие смысла→формирование смысла» [Алексеева 2015: 85].

По мнению Н.А. Лядовой и Л.В. Кушниковой, уже упомянутая теория скопоса актуальна и в решении проблемы переводческой компенсации, когда реалии языка оригинала заменяются схожими реалиями языка перевода, и происходит потеря сем, характерных для культуры отправителя. В статье «Переводческие стратегии: скопос текста оригинала vs скопос текста перевода» авторы утверждают, что решение проблемы заключается в поиске и разработке *культурно-ориентированных переводческих стратегий*, и, обращаясь к теории скопоса и акцентируя внимание на цели конкретного перевода, выделяют ряд специальных переводческих проблем: «при переводе необходимо представление о рецепторе перевода; функция перевода может отличаться от функции оригинального текста; важную роль в переводе играет анализ текста; важно соблюдение принципа лояльности, согласно которому переводчик должен учитывать культурно-специфические нормы и условия перевода, влияющие на ожидания участников интеракции» [Лядова, Кушнина 2015: 111].

В.В. Козлова рассматривает метатекст как компонент переводческой стратегии и утверждает, что благодаря метатексту переводчика можно судить о самом процессе перевода [Kozlova 2014: 110].

М.В. Зырянова относит к метатекстам предисловия, комментарии, биографические данные, обзоры критических мнений, сноски и ссылки и отмечает, что «переводческий метатекст позволяет глубже проникнуть в процесс перевода, выявить трудности, с которыми столкнулся переводчик в процессе работы, показывает пути их преодоления и принципы, которыми переводчик в этих случаях руководствовался» [Зырянова 2012: 173].

Не все типы переводческих метатекстов в равной степени относятся исследователями к стратегиям перевода, биографические данные могут лишь косвенно относиться к переводческим стратегиям. Н.А. Воскресенская, рассматривая перевод «Записок охотника» И.С. Тургенева на французский язык, выполненный Э. Шаррьером, делает акцент на таком типе переводческого метатекста как предисловие и утверждает, что тем самым перевод адаптируется под французское восприятие русской жизни в период сложных взаимоотношений двух государств. Исследователь отмечает, что данная стратегия приуменьшает художественное богатство текста оригинала: «В своем предисловии, так же как и в переводе, Шаррьер сводит сложную картину русского мира, пропущенную сквозь призму авторского видения к изображению той картины, которую сам считает истинной, тем самым изгоняет из произведения поэзию русской действительности» [Воскресенская 2014: 364].

Т.А. Волкова относит к переводческим стратегиям общую стратегию перевода (переводчик максимально полно понимает текст оригинала и ищет в языке перевода наиболее точные эквиваленты, что так же называется суперинтенцией) и стратегию стадий процесса (к ним относятся предварительный анализ текста, аналитико-вариативная часть и анализ результатов перевода), макростратегии (дискурсивный и коммуникативные уровни) и микростратегии (уровень текста) [Volkova 2013: 247]. Однако автор отмечает, что переводческие стратегии имеют гибкую сущность и вырабатываются индивидуально за счет тех

трудностей, с которыми сталкивается переводчик в процессе анализа текста оригинала [Volkova 2014: 153].

В процессе рассмотрения переводческих стратегий намного меньше внимания исследователями уделяется проблемам поэтического перевода. И.М. Михайлова отмечает, что смысловые расхождения с оригинальным поэтическим текстом могут быть вызваны «идейными установками принимающей культуры» [Михайлова 2008: 146]. Е.С. Хило отмечает обозначенную в немецком переводе «борьбу стратегии формы и стратегии содержания», в которой одни переводчики стараются сохранить «особый ритмический рисунок, синтаксическую структуру, семантическое наполнение и оригинальную образность поэта», а другие нацелены на «попытку максимально точного, аутентичного воплощения семантического наполнения оригинала в условиях потери ритмической составляющей» [Хило 2016: 113].

В связи с этим крайне актуальной представляется стратегия поэтического перевода, описанная немецким ученым Ф. Мирау при анализе переводов из С.А. Есенина, выполненных П. Целаном: «Отчетливо просвечивает в их переводах диалектика достоверности и самоволия. В особенности стихотворный перевод представляет в определенной мере замещение оригинала и обретает свою достоверность в пропусках и добавлениях переводчика. Таким образом, приближение к оригиналу достигается его изменениями. Правомерный процесс, который специфическим образом повторяет то, что извечно происходит при создании произведения искусства: проекция собственного мира на произведение предшественника, сравнение и выбор, ассоциации» [Mierau 1966: 324].

Стоит отметить, что упомянутые изменения появляются в результате «борьбы стратегий формы и содержания», происходящей в сознании переводчика. Таким образом, в каждом поэтическом переводе проявляется то или иное соотношение между «достоверностью формы» и «достоверностью содержания» оригинала.

Далее обратимся к англоязычным переводам поэтических текстов И.А. Бродского для рассмотрения их с точки зрения переводческих стратегий, выбранных самим автором. В русскоязычном тексте стихотворения «Портрет трагедии» И.А. Бродский пишет:

Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,

ее горбоносый профиль, подбородок мужчины

Услышим ее контральто с нотками чертовщины:

Хриплая ария следствия громче, чем писк причины [Бродский 2014: 170].

Автоперевод стихотворения содержит значимые изменения формы и содержания:

Look at the face of tragedy. Let's see its creases,

its aquiline profile, its masculine jawbone. Let's hear its rhesus

contralto with its diabolic rises:

the aria of effect beats cause's wheezes [Brodsky 1996: 40].

В обоих примерах не проявляется определенный стихотворный размер, в автопереводе сохраняется женская рифма во всех четырех строках, возможно, из-за этого вторая строка удлинена, но более значимыми здесь являются лексические изменения. Более общий эпитет *горбоносый* сузился до определения *орлиный* (*aquiline*), *нотки* – до *подъемов* (*rises*), в рифмующемся положении оказывается дополнительный эпитет *rhesus*, а определение *хриплая* наоборот оказывается опущенным. Таким образом, в данном примере автоперевода присутствуют четыре лексических изменения и одно формальное. Выявленные лексические трансформации влияют на восприятие образов, делают их более широкими или наоборот конкретизируют их.

По мнению Антона Нестерова, такие изменения в автопереводах Бродского могут проявляться как авторские комментарии к оригинальным текстам: «перевод на другой язык связан с некой “алхимической возгонкой” смыслов, которые отделяются от плоти изначально облежавшего их слова, дабы, пройдя через это

испытание предельной обнаженностью, облечься “телесными одеждами” иного наречия» [Нестеров 2001].

Вполне актуальны эти слова и при дальнейшем рассмотрении данного стихотворения. Образ *трагедии* еще более конкретизирован и эмоционально окрашен, ср:

Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали.

Привет, обратная сторона медали.

Рассмотрим подробно твои детали [Бродский 2014: 170],

How are you, tragedy? We haven't seen you lately.

Hello, the medal's flip side gone lazy.

Let's examine your aspects, lady [Brodsky 1996: 40].

Несмотря на то, что в английском языке выражение *how are you* является скорее формальным приветствием, нежели вопросом, такое обращение к *трагедии* отдаляет читателя от восприятия ее в качестве сущности и практически делает *трагедию* живым существом. Обращение *lady* также воспринимается как персонализация *трагедии*, но, кроме этого, стоит отметить сохраненную при этом форму оригинала, выражающуюся в ритме и рифме. Во второй строке находим дополнительные лексические элементы *gone lazy*, не имеющие однозначной трактовки. Предположительно, данное дополнение было использовано в автопереводе для рифмы.

Заглянем в ее глаза! В расширенные от боли

зрачки, наведенные карим усиьем воли

как объектив на нас -- то ли в партере, то ли

дающих, наоборот, в чьей-то судьбе гастролы [Бродский 2014: 170],

*Let's look into her eyes. Into her wide-with-senseless-
pain hazel pupils aimed like lenses*

at us in the stalls, or touring in someone else's

predicament, on false pretenses [Brodsky 1996: 40].

Из перевода мы узнаем о характеристике боли в глазах, *senseless* (бессмысленная, бесчувственная), в оригинальном тексте эта информация отсутствует. Последняя строчка перевода в данном отрывке изменена почти полностью: трагедия дает гастролы не в *чьей-то судьбе*, а в *чем-то затруднительном положении (predicament)*, также в переводе мы узнаем, что это происходит *обманным путем (on false pretenses)*. Все перечисленное делает образ *трагедии* шире и объемнее, при том, что формально текст соответствует оригиналу.

*Добрый вечер, трагедия с героями и богами,
с плохо прикрытыми занавесом ногами,
с собственным именем, тонущим в общем гаме [Бродский 2014: 170],
Welcome, tragedy, with gods and heroes,
with the curtain exposing your feet, dirty with other eras,
with proper names sunk in the maddening chorus [Brodsky 1996: 40].*

Приветствие *добрый вечер* в переводе изменено на *добро пожаловать (welcome)*, которое воспринимается несколько иронично, за счет негативной окраски трагедии и малой вероятности того, что автор или лирический герой действительно рад приветствовать и впустить ее. *Добрый вечер* в оригинальном тексте воспринимается более нейтрально. Так же на снижение пафоса в переводе играет перемена местами *героев и богов (gods and heroes)*, если в оригинальном тексте в данном перечислении отмечается движение по восходящей, то в переводе движение обратное. Изменения первой строки данного отрывка не выявляют актуализацию новой информации или редукцию старой, скорее это трансформации, влияющие только на эмоциональное восприятие текста. Однако отдельного внимания заслуживает вторая строка, в переводе которой отмечается новые смыслы и расширение образа (*dirty with other eras*), мы узнаем, что ноги не только *не прикрытые*, но и *грязные от других эпох*. В третьей строчке отмечается

не расширение образа, но его изменение, поскольку имя трагедии тонет не просто в общем гаме, но в безумном хоре (*maddening chorus*).

Прижаться к щеке трагедии! К черным кудрям Горгоны,

к грубой доске с той стороны иконы,

с катящейся по скуле, как на Восток вагоны,

звездой, облюбовавшей околыши и погоны.

Здравствуй, трагедия, одетая не по моде,

с временем, получающим от судьбы по морде.

Тебе хорошо на природе, но лучше в морге [Бродский 2014: 170-171],

Ah, but to press ourselves against her cheek, her Gorgon

coiling hairdo! Against the golden

icon's coarse wooden backside that hoards the burden

of proof the better the more her horizons broaden.

Greetings, tragedy, dressed slightly out of fashion,

with lengthy sentences making time look ashen.

Though you feel fine alfresco, it's the morgue you've got a crush on [Brodsky 1996: 40].

С формальной стороны стоит отметить присутствие в оригинальном тексте неточной рифмы в последней строке, в переводе она также присутствует, однако, если в русскоязычной версии неточность заключается в несовпадении согласных (*морде – морге*), то в автопереводе неточность касается гласных (*ashen – crush on*). Кроме того, в переводе неточные рифмы встречаются и до этого (*Gorgon – golden, burden – broaden*).

Из наиболее значимых вербальных трансформаций стоит отметить добавление эпитета *golden* (*золотая*), который «смягчает» *грубую доску* и делает данный образ более нейтральным. Третья и четвертая строки данной строфы оказываются практически полностью измененной в переводе: исчезают образы *звезды* и *вагонов*, появляется тема *бремени* (*the burden*). Изменяется образ шестой

строки, если в оригинале трагедия приходит *со временем*, которое страдает от *судьи*, то в переводе трагедия уже приходит с *приговорами для времени*. В первом случае читатель ассоциирует трагедию со временем и ассоциирует ее с потерпевшим, во втором – трагедия ассоциируется с приговорами, а значит, с судьей, палачом.

Как можно заметить, в данном стихотворении трансформации вербальной стороны русскоязычного текста намного значительнее изменений, связанных с поэтической формой, выраженной в просодии, ритме, рифме и т.д. Заметно, что интенция на сохранение оригинальной формы проявляется у автора и переводчика сильнее интенции на полное вербальное соответствие. Лексические изменения в тексте автоперевода в данном случае значительно отражаются на образах и смыслах оригинального текста, актуализируя новую информацию уже на английском языке. Однако есть примеры трансформаций, которые лишь изменяют эмоциональное восприятие информации. Из формальных признаков стоит обратить внимание на строфику поэтического текста в переводе, здесь, как и в русскоязычном стихотворении, все строфы состоят из семи строчек, между собой рифмуются четыре первых строки в строфе и три последних. При этом, каждую строфу можно условно поделить на два высказывания (первые четыре строки и три оставшихся), пятая строка всегда будет начинаться новым предложением, что также сохраняется на протяжении почти всего текста автоперевода. В англоязычном тексте присутствуют дополнительные анжабеманы, не выявленные в оригинальном стихотворении, однако лишь раз анжабеман приходится на пятую строку в последней строфе поэтического текста, ср:

Раньше, подруга, ты обладала силой.

Ты приходила в полночь, махала ксивой,

цитировала Расина, была красивой.

Теперь лицо твоё -- помесь тупика с перспективой.

Так обретае адрес стадо и почву -- древо.
 Всюду маячит твой абрис -- направо или налево.
 Валяй, отворяй ворота хлева [Бродский 2014: 172],
 Once you were, dear, a beauty, a power, a non-stop torrent.
 You'd come after midnight and flash a warrant.
 You were quoting Racine; obscene you weren't.
 Now you are the perspective stewed in the dead end. A worried
herd, though, finds its adress, and a lamb an oven
 by spotting your footprint that's fresh and cloven.
 Come on! Flky the gates of your pigsty open [Brodsky 1996: 41].

Еще одно стихотворение, переведенное автором, «То не муза воды набирает в рот...» в английском варианте приобрело название *Folk tune (Народная мелодия)*. Данное дополнение может восприниматься как метатекст автора и подтверждает мысль А. Нестерова об автопереводах И. Бродского как об автокомментариях к оригинальным текстам. Сам текст стихотворения на английском языке в определенных местах может также быть прочитан как «дополненная» версия оригинала, ср:

То не Муза воды набирает в рот.
 То, должно, крепкий сон молодца берет.
 И махнувшая вслед голубым платком
 Наезжает на грудь паровым катком [Бродский 2010: 230],
 It's not that the Muse feels like clamming up,
 It's more like high time for the lad's last nap.
 And the scarf-waving lass who wished him the best
 Drives a steamroller across his chest [Brodsky 2004: 12].

Эпитет *крепкий* в автопереводе заменен на *last (последний)*, что предвосхищает содержание двух последующих строк. В русской культуре *махание вслед платком* уже несет в себе пожелания уходящему об удаче в пути

(*wished him the best*), так что данное дополнение в автопереводе одновременно выполняет функции пояснения реалии иноязычной культуры и сохранения оригинальной формы, выраженной здесь через мужские рифмы. Оригинальный текст обладает четким ритмом: три стопы анапеста и ямбическая стопа в каждом стихе. В переводе данный ритм не сохраняется, однако присутствуют отдельные стопы анапеста и ямба, которые в конкретном тесте перевода передают общее настроение и просодию русского стихотворения.

*Горячей ли тебе под сукном шести
одеял в том садке, где - Господь прости -
точно рыба - воздух, сырой губой
я хватал что было тогда тобой? [Бродский 2010: 230],
Are you warm tonight under those six veils
In that basin of yours whose strung bottom wails;
Where like fish that gasp at the foreign blue
My raw lip was catching what then meant you? [Brodsky 2004: 12].*

Садок, являясь скорее специфическим элементом русскоязычной культуры заменен на *basin* (*таз, бассейн*), что немного изменяет образ, однако, уже измененный, он конкретизируется дальше: *whose strung bottom wails* (*чье напряженное дно вопит*). В оригинальном тексте в данной строке использовано выражение *Господь, прости*, которое может соответствовать лишь чувственно, с точки зрения смысла автоперевод конкретизирует, поясняет эмоцию русского текста. Так же образ расширяется за счет добавления в автопереводе эпитета *foreign* (*иностранный, чужой*), передающего неустойчивое эмоциональное состояние лирического героя. В данной строфе в оригинальном тексте заданный изначально ритм немного изменен: в третьем и четвертом стихе стопы анапеста и ямба чередуются. В тексте перевода ритм более вольный, однако в нем так же слышатся отдельные стопы анапеста и ямба. Мужская рифма русскоязычного текста сохранена и в переводе, однако, как и в первой строфе, первая рифма имеет

несоответствие по ударному гласному (*clamming up – nap, veils – wails*), поэтому является скорее консонансной. На это в статье «Об одном стихотворении Бродского и его переводе, выполненном автором» обращает внимание С.Г. Николаев, по его мнению «Скорее всего, это сделано намеренно, с целью внести большую "раскованность" в английский текст, "демократизировать" фонетически строгую, "консервативную" по сравнению с русской поэзией английскую рифмовку» [Николаев 1999: 43].

*Я бы заячьи уши пришил к лицу,
Наглотался б в лесах за тебя свинцу,
но и в черном пруду из дурных коряг
я бы всплыл перед тобой, как не смог "Варяг" [Бродский 2010: 230],
I would have hare's ears sewn to my bald head,
In thick woods for your sake I'd gulp drops of lead,
And from black gnarled snags in the oil-smooth pond
I'd bob up to your face as some Tirpitz won't [Brodsky 2004: 12].*

Лицо из русскоязычного текста в автопереводе заменяется на *лысую голову* (*bald head*), что безусловно влияет на восприятие образа. *Лысая* голова может отсылать читателя к возрасту лирического героя, что может играть особую роль в контексте любовных переживаний, тема которых затронута в стихотворении. Также стоит обратить внимание на использование эпитета *thick* в переводе, *густой лес* усугубляет обозначенную в оригинальном тексте трагедию героя. Кроме того, в первых двух строчках данной строфы также находим консонансную рифму (*head – lead*), стоит отметить, что в оригинальном тексте консонансные рифмы отсутствуют. Эпитет *gnarled* (*угловатый, корявый*) звучит в переводе несколько избыточно, поскольку слово *snags* (*коряги*) уже несет в себе значение данного определения, можно предположить, что эпитет был использован для примерного соответствия ритму оригинального стиха. Так же определение *черный* перешло от самого *пруда* к *корягам*. Пруд же описан как *oil-smooth* (*маслянисто-*

гладкий), что для читателя дополняет его образ. Элемент русских культурных реалий, *Варяг*, в переводе заменен названием немецкого линкора *Tirpitz*, который так же, как и русский крейсер, был уничтожен. Тирпиц не являлся английским или американским судном, но был атакован именно английскими войсками, что и сближает его с англоязычной культурой.

Но, видать, не судьба, и года не те.

И уже седина стыдно молвить - где.

Больше длинных жил, чем для них кровей,

да и мысли мертвых кустов кривей [Бродский 2010: 230],

But it's not on the cards or the waiter's tray,

And it pains to say where one's hair turns gray.

There are more blue veins than the blood to swell

Their dried web, let alone some remote brain cell [Brodsky 2004: 12].

Выражение *on the cards* (*на картах*) по создаваемому образу близко к оригинальному *не судьба*, сближение происходит за счет темы гадания. Однако *the waiter's tray* (*поднос официанта*) в переводе далек от русского выражения *года не те*, смысл данного образа в переводе неясен и не имеет однозначной трактовки. Стоит отметить, что вторая строка данной строфы в русскоязычном тексте воспринимается строго по отношению к лирическому герою, однако *one's* в автопереводе несколько размывает образ. Но такое обобщение может являться и намеренным отстранением, прозрачным замалчиванием объекта речи, что только усиливало бы эмоцию стыда. Стоит отметить, что в четвертой строчке перевода данной строфы присутствует, возможно, единственный пример упрощения оригинального образа. *Мертвые кусты* в автопереводе были заменены на *удаленную клетку мозга* (*remote brain cell*). Вероятно, причиной этому также является формальное соответствие оригиналу.

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.

Нарисуй на бумаге простой кружок.

Это буду я: ничего внутри.

Посмотри на него - и потом сори [Бродский 2010: 230],

We are parting for good, little friend, that's that.

Draw an empty circle on your yellow pad.

This will be me: no insides in thrall.

Stare at it a while, then erase the scrawl [Brodsky 2004: 12].

В отличие от русского стихотворения, в автопереводе сказано, что расставание — к лучшему (*for good*), однако о том, что оно происходит *навсегда* может намекать лишь выражение *that's that*. Эпитет *little* в переводе очевидно выполняет роль уменьшительно-ласкательного суффикса. Нейтральная *бумага* в переводе заменена *желтым блокнотом* (*yellow pad*), который является специфическим артефактом англоязычной культуры. Здесь стоит вспомнить о посвящении «М.Б.», которое относилось к оригинальному тексту и которое отсутствует в автопереводе. Данное посвящение было убрано И.А. Бродским во многих его стихах, и использование иноязычной культурной реалии в тексте перевода подтверждает, что в работе над ним русскоязычный текст уже не воспринимался автором как обращение к Марианне Басмановой, которой были посвящены все стихи Бродского с указанием «М.Б.», поскольку специфические для иностранной среды желтые блокноты не могли ассоциироваться с гражданкой Советского Союза. Образ героя также расширяется в переводе за счет дополнения *in thrall* (*в рабстве*). Так же в переводе присутствует лексема *scrawl* (*каракули*), которая может как относиться к герою и его самоощущению (*это буду я*), так и быть иронией относительно адресата, нарисовавшего *каракули*.

Таким образом, в рассматриваемом переводе было отмечено большое количество лингвистических трансформаций, выраженных в заменах эпитетов, в использовании дополнительных лексем. Во многом, воспринимаемый образ в переводе оказался шире, подробнее образа из русскоязычного текста. Стоит отметить, что, стремясь сохранить форму оригинала, И.А. Бродский добавлял

информацию, несказанную в русском стихотворении, и, таким образом, пояснял оригинальное произведение. Расширение образа стало возможным за счет того, что в среднем длинна слов на языке перевода меньше, чем на языке оригинала.

Стратегию, нацеленную на оригинальную форму, и допущение изменений вербальной стороны стихотворного текста отмечают у И.А. Бродского и в контексте перевода чужих произведений. Так, например, А.В. Алевич описывает переводы из Джона Донна, выполненные Иосифом Бродским: «Рубленный ритм фразы, шероховатость, усечение стоп, за что, по выражению Бена Джонсона, «его стоит повесить», предельное раскручивание метафоры — вот проповедь Донна, которую так тонко удалось передать И.А. Бродскому. В одном из переводов И.А. Бродский прямо заменяет «moral counsels» на «бесплодных проповедей хлам». «Наглая проповедь идеализма» — именно так он сформулирует свое поэтическое кредо в дальнейшем» [Алевич 2015: 49].

В большинстве научных работ, связанных с переводческими стратегиями, затрагиваются факторы взаимодействия с читателем текста перевода, проблемы передачи явлений характерных для культуры определенного языка. Однако анализ автопереводов поэтических текстов И.А. Бродского показал, что данные критерии не являются основополагающими в процессе перевода стихов. Для анализа стратегий перевода поэтических текстов, кроме всего прочего, необходимо обращать внимание на проблемы сохранения поэтической формы, передачи смысла и образа оригинального текста. Для переводчика в работе со стихотворениями проблемы совмещения формы и смысла оригинального текста в тексте перевода играют большую роль, нежели проблемы восприятия читателем.

Так же в особом подходе нуждаются исследования переводческих стратегий, использованных автором при переводе своего художественного произведения на иностранный язык. В отличие от переводчика, автор отчетливо видит имплицитные смыслы своего произведения и может выбирать иное вербальное выражения для их передачи на другом языке, в то время как

переводчик не может быть полностью уверен в правильном понимании скрытых смыслов произведения, что вынуждает его в большей степени опираться на изначальное вербальное выражение в переводимом тексте. Кроме того, автор, ощущая переводимый текст как «свой», легче допускает преобразования в процессе перевода. В случаях перевода художественного текста на язык переводчика преобразования могут быть связаны с адаптацией формы или смысла под иноязычную культуру. Те или иные смысловые преобразования в тексте автоперевода могут быть связаны с изменением авторской языковой или художественной картины мира по сравнению с периодом написания оригинального текста, что представляет особый интерес в изучении языковой картины мира автора. Кроме того, использование дополнительной, по сравнению с текстом оригинала, лексики в тексте автоперевода может служить «автокомментарием» к оригинальному тексту. Например, использование дополнительных эпитетов может расширить и конкретизировать образ оригинального текста. Зачастую такие случаи связаны с интенцией автора к сохранению оригинальной поэтической формы в рамках системы языка перевода.

Таким образом, в стратегиях перевода поэтического текста мы можем выделить интенцию к вербальному соответствию тексту оригинала или *вербальную стратегию* (переводчик ищет эквивалентное лингвистическое выражение в языке перевода и может прибегнуть к преобразованию оригинальной формы поэтического текста) и интенцию к формальному соответствию тексту оригинала или *формальную стратегию* (переводчик стремится к сохранению оригинальных формальных характеристик поэтического текста и может прибегнуть к преобразованию вербального содержания оригинала).

Стоит отметить, что так же возможны случаи проявления у переводчика интенции к преобразованию оригинальной поэтической формы для ее адаптации к более характерной форме для культуры языка перевода. Оригинальный текст может быть написан силлабо-тоническим стихом, однако для культуры

определенных языков более традиционной формой является верлибр, в таких случаях переводчик может намеренно преобразовывать поэтическую форму, применяя *стратегию формальной стилизации*.

Так же стоит обращать внимание на то, насколько видоизменяется вербальная сторона поэтического текста при сохранении оригинальной формы в переводе, как меняется восприятие образа за счет использования иной или дополнительной по сравнению с оригиналом лексики, а также за счет ее редукции. Таким образом, формальная стратегия перевода поэтического текста может отражаться в *редукции* (отсутствие в переводе определенных лексических единиц оригинала) или *актуализации* (использование в тексте перевода дополнительных лексических единиц) *смыслов*, а также в их *трансформации* (замена в тексте перевода лексических единиц оригинала, отражающаяся на отдельных смыслах произведения). Однако замена лексических единиц может не вызывать полную трансформацию смыслов, но выражаться лишь в изменении эмоционального восприятия (например, замена оригинального эпитета). Анализ данных изменений при рассматривании текстов автопереводов может использоваться в процессе исследования образов и имплицитных смыслов оригинального поэтического произведения.

Вербальная стратегия перевода поэтического текста отражается в формальных преобразованиях, к которым можно отнести преобразования *ритма* (изменение в тексте перевода ритмического рисунка оригинала), *рифмы* (отсутствие рифмы в тексте перевода при наличии ее в оригинале или наоборот, изменение типа рифмы, например, мужская рифма вместо женской, неточная вместо точной, парная вместо перекрестной и т.д.), *строфики* (иное, нежели в оригинальном тексте, деление строк на строфы). *Вербальная стратегия* может быть связана со *стратегией формальной стилизации*, в таких случаях анализ формальных преобразований может быть связан с изучением использования традиционных для языка перевода форм стиха.

В автопереводах поэтических текстов И.А. Бродского превалирует *формальная стратегия*, сохраняется тип рифмы (мужская/женская рифма), ритм в переводных стихах соответствует оригинальному частично. За счет сохранения формы русскоязычных текстов в англоязычных переводах вербальное составляющее стихотворений дополняется, расширяя первоначальные образы, что может служить автокомментарием к рассмотренным русским стихотворениям И.А. Бродского.

Проведенный анализ двух автопереводов поэтических текстов Иосифа Бродского позволил определить основные тенденции в работе поэта над переводами своих стихотворений. Далее предложенный подход к проблеме стратегий перевода поэтических текстов будет применен конкретно к метафорическим трансформациям в переводе и автопереводе поэтического цикла И.А. Бродского «Часть речи».

5.3. Анализ трансформаций внутренней структуры метафоры в переводах поэтического цикла «Часть речи»

Как уже отмечалось выше, первая версия перевода цикла «Часть речи» была выполнена американским поэтом и переводчиком Даниелем Вейсбортом и опубликована в журнале «Poetry» [Brotsky 1978], позже свою версию перевода представил сам автор [Brotsky]. Однако И.А. Бродский не стал переводить четыре поэтических текста из тех, что были переведены Вейсбортом, это стихотворения «Потому что каблук оставляет следы...» [Бродский 2010: 204], «С точки зрения воздуха, край земли...» [Бродский 2010: 208], «Заморозки на почве и облысение леса» [Бродский 2010: 208], «Итак, пригревает. В памяти, как на меже...» [Бродский 2010: 209]. Мы видим несколько возможных причин, по которым поэт не стал переводить данные стихи. Иосифа Бродского мог удовлетворить перевод

конкретных стихотворений, выполненный Вейсбортом. Как уже отмечалось, поэт остался недоволен первой версией перевода цикла и решил выполнить свой перевод, однако это не отменяет того, что отдельные тексты могли, по его мнению, быть адекватны оригиналу. Так же одной из причин может быть грамматическая, образная или смысловая сложность некоторых стихотворений. Уже в переводе Даниеля Вейсборта отсутствует стихотворение «Тихотворение мое, мое немое...» [Бродский 2010: 207], наиболее очевидная причина этого – неперевоаемая игра слов. Возможно, И.А. Бродский лишь расширил список «непереводимых» стихов из цикла «Часть речи». Стоит отметить, что образы в стихах, непереведенных Бродским, выражаются в сложных и громоздких синтаксических структурах, ср.:

*...воспоминанья в ночной тиши
о тепле твоих - пропуск - когда уснула,
тело отбрасывает от души
на стену, точно тень от стула
на стену ввечеру свеча...* [Бродский 2010: 205].

В статье «Joseph Brodsky's "A Part of Speech": от авторизованного перевода к автопереводу» А.С. Волгина отмечает, что своим автопереводом цикла «Часть речи» И.А. Бродский «начинает отстаивать право своей поэзии на самобытность – как на уровне содержания, так и, особенно, на уровне формы» [Волгина 2017: 71]. В данном случае, вероятно, под самобытностью стихов на английском языке стоит понимать в том числе и свободу от «неуместной гладкости» [Porter 1988: 46], часто встречающуюся в англоязычном стихосложении.

5.3.1. Природоморфная метафора в переводах цикла И.А. Бродского «Часть речи» на английский язык

В контексте природоморфной метафоры данного произведения отчетливо выделяются концепты «ХОЛОД», «ПОГОДА», «ФЛОРА» и «ВОДА».

Концепт «ХОЛОД». Автор цикла «Часть речи» столкнулся с холодным климатом, пребывая в ссылке в деревне Норенское. Однако стоит отметить, что одна из главных тем цикла – одиночество, переживание разлуки. В случае с метафорическим проецированием концепта «ХОЛОД» мы можем увидеть некую связь метафизического и физического холода.

В контексте данного произведения можно выделить следующие метафорические модели: ХОЛОД – ЭТО ПОКОЙ, ХОЛОД – ЭТО УЧЕНИЕ.

Физический холод умиряет страсть человека, делает его самого более *холодным*. Таково смысловое основание метафорической модели ХОЛОД – ЭТО ПОКОЙ. В рамках данной метафорической модели мы выделяем фрейм *состояние покоя*, а также слоты *сон, уединение, покой, безразличие*.

*Поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери
извиваясь ночью на простыне -
как не сказано ниже по крайней мере [Бродский 2010: 202].*

Заснеженная и холодная местность в состоянии *сна* выражает собой спокойствие. Оба переводчика использовали способ лингвокогнитивного перевода метафоры **Полная эквиваленция**:

*late at night, in the sleeping valley, deep,
In a small town up to its doorknobs in snow
Writing on top of the sheets,
Which, to say the least, isn't stated below [Brodsky 1978: 311],
now late at night in the sleeping vale*

*in the little township up to its doorknobs in
snow writhing upon the stale
sheets for the whole matter's skin [Brodsky].*

Отметим, что И.А. Бродский сохранил в своем переводе точную рифмовку, у Д. Вейсборта присутствует неточная рифма (*deep-sheets*).

*И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, "прощай" [Brodsky 2010: 203].*

Смех и речь связываются с *горячим* чаем, тогда как снег оставляет только слово «прощай» и дальнейшее *удинение*. В переводах данной метафоры находим один случай **Полной эквиваленции** и один случай **Языковой трансформации**, ср:

*and in my throat, where laughter, or speech,
or hot tea is the norm,
the falling snow rings clear and your "farewell"
is dark as Scott wrapped in a polar storm [Brodsky 1978: 312],
And in my throat, where a boring tale
or tea, or laughter should be the norm,
snow grows all the louder and "farewell"
darkens like Scott wrapped in a polar storm [Brodsky].*

В переводе Бродского снег раздается уже не *отчетливей*, но *громче* («louder»), такая трансформация не изменяет фреймово-слотовую структуру оригинальной метафоры, но изменяет ее восприятие. В первой и третьей строках у Д. Вейсборта метафора утрачивается, у Бродского – используется неточная рифма, как и в оригинальном тексте. Метафора холода может выражать и физиологический образ:

Зимний вечер с вином в нигде.

Веранда под натиском ивняка.

Тело покоится на локте,

Как морена вне ледника [Бродский 2010: 203].

Глагол «покоится» содержит как прямое физическое значение, так и значение состояния душевного покоя, все это метафорически связывается с *мореной* и *ледником*. Однако в переводах метафорическое значение было утрачено, оба переводчика использовали способ лингвокогнитивного перевода

Иное метафорическое значение, ср.:

A nowhere winter evening with wine.

A veranda under osier attack.

On its elbow the body reclines,

like debris a glacier's left in its track [Brodsky 1978: 314],

*A nowhere winter evening with wine. A black
porch resists an osier's stiff assaults.*

Fixed on an elbow, the body bulks

like a glacier's debris, a moraine of sorts [Brodsky].

В обоих примерах сохраняется прямое физическое значение статики, однако утрачивается метафорическое значение душевного покоя. Неточная рифма в первой-третьей строчках сохраняется у обоих переводчиков, однако у И.А. Бродского точная рифма во второй-четвертой строчкой заменяется неточной.

После стольких зим уже безразлично, что

или кто стоит в углу у окна за шторой

и в мозгу раздается не неземное "до",

но ее шуриание. Жизнь, которой... [Бродский 2010: 210].

Данный пример метафоры в переводе Даниеля Вейсборта **полностью эквивалентен** оригиналу:

After so many winters, it no longer matters who

Or what is standing at the window behind the blinds

*And in your head resounds not an unearthly “do”
But her rustle. Life... [Brodsky 1978: 319].*

Однако в данном случае в переводе Иосифа Бродского мы фиксируем замену метафорической модели, концепта, хотя прямое значение остается прежним, из-за чего данный пример стоит отнести к способу лингвокогнитивного перевода **Иное метафорическое значение**.

*After all these years it hardly matters who
or what stands in the corner, hidden by heavy drapes
and your mind resounds not with a seraphic “do,”
only their rustle. Life, that no one dares... [Brodsky].*

В данном примере, как и во всех предыдущих, отсутствует определенный ярко выраженный поэтический метр, однако оригинальный ритм у Д. Вейсборта нарушается из-за более короткой второй строки.

Далее мы снова находим пример, в котором метафорически связываются *зима* и *уединение*:

*Я не то что схожу с ума, но устал за лето.
За рубацкой в комод полезешь, и день потеряя.
Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это -
города, человеков, но для начала зелень [Бродский 2010: 211].*

В очередной раз перевод метафоры у Вейсборта **полностью эквивалентен** русской метафоре, в переводе Бродского мы имеем дело с заменой слота, из-за чего относим данный пример к способу перевода **Когнитивная трансформация**, ср.:

*It's not that I'm going insane, but I'm weary of summer.
You reach for the shirt in the drawer and the whole day is lost.
Let winter come quickly and cover it all over,
The town, the people, but first of all, the green [Brodsky 1978: 320],
Not that I am losing my grip; I am just tired of summer.*

*You reach for a shirt in a drawer and the day is wasted.
If only winter were here for snow to smother
all these streets, these humans; but first, the blasted
green [Brodsky].*

В переводе Бродского упоминается *снег*, и именно снег в данной метафоре становится на место слота. Отметим, что в переводе Д. Вейсборта утрачена рифма во второй-четвертой строках, рифма в первой-третьей строках стала неточной.

В метафорической модели ХОЛОД – ЭТО УЧЕНИЕ мы выделяем фрейм *наставники* (слоты *учитель* и *воспитатель*), а также фрейм *источники информации* (слот: *книга*). Пребывание в холоде с физической точки зрения «учит» привыкать холоду, однако и у этого процесса есть своя «метафизическая» сторона – учение сохранять холодный ум, для героя это учение заключается в писательстве.

*Север крошит металл, но щадит стекло.
Учит гортань проговорить "впусти" [Бродский 2010: 202].*

Перевод данного примера у обоих переводчиков **полностью эквивалентен** русскоязычной метафоре:

*The North crashes metal but leaves glass intact,
Teaches the throat to utter: Let me in! [Brodsky 1978: 312],
The North buckles metal, glass it won't harm;
teaches the throat to say "Let me in." [Brodsky].*

*Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти [Бродский 2010: 202].*

Оба переводчика использовали в своих текстах способ лингвокогнитивного перевода **Полная эквиваленция**, ср.:

*The cold raised me and placed in my hand
a pen to warm my clenched fist [Brodsky 2010: 312],
I was raised by the cold that, to warm my palm,*

gathered my fingers around a pen [Brotsky].

Зазимуюем же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда - взглядом,
за бугром в чистом поле на штабель слов,
пером кириллицы наколов [Бродский 2010: 209].

Стихотворение, содержащие данный пример метафоры, отсутствует в автопереводе цикла. В переводе Даниеля Вейсборта мы фиксируем способ лингвокогнитивного перевода **Полная эквиваленция**:

Let's winter here, a black-covered book at hand
Hard frost gets to from the outside, the gaze from within, and
With the pen splitting words
Into letters, like piled firewood [Brotsky 1978: 317].

Отметим, что в данном примере утрачена рифма в третьей-четвертой строках.

Концепт «ПОГОДА». Метафорические модели, сферой экспансии которых являются погодные явления, осадки, относятся к концепту «ПОГОДА». В контексте данного произведения можно выделить следующие метафорические модели данного концепта: ПОГОДА – ЭТО НАТИСК, ПОГОДА – ЭТО ОЧИЩЕНИЕ.

В рамках метафорической модели ПОГОДА – ЭТО НАТИСК мы выделяем фреймы *физическое воздействие* (слоты: *татарва, канаты*) и *давление* (слот: *гора*). Воздействие погоды ощущается как физическое воздействие со стороны неприятеля:

Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него лежащуюся, точно под татарву [Бродский 2010: 203].

Перевод данного примера у Даниеля Вейсборта **полностью эквивалентен** оригиналу, тогда как в автопереводе мы фиксируем случай **Языковой трансформации**, ср.:

*I recognize this wind, swooping upon the grass,
Which lies down under its tartar blast [Brotsky 1978: 313],
 I recognize this wind battering the limp grass
that submits to it as they did to the Tartar mass [Brotsky].*

Метафорическое значение примера из автоперевода эквивалентно примеру из русского текста, однако использование глагола *to batter* (русс. *долбить*), на наш взгляд, изменяет образ и эмоциональное восприятие оригинальной метафоры. Также, рифма в переводе Д. Вейсборта, в отличие от оригинального примера, является неточной.

*Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с
плеч, подставляет их под огромную тучу. С мыса
 налетают порывы резкого ветра. Голос
 старается удержать слова, взвизгнув в пределах смысла. [Бродский 2010:
 204].*

Гора выражает собой давление, ассоциируется с напряжением, которое испытывает герой, такой же горой для него является и *туча*. В переводе Даниеля Вейсборта мы находим способ лингвокогнитивного перевода **Полная эквиваленция**, тогда как в автопереводе данного примера метафорическая модель ПОГОДА – ЭТО НАТИСК вообще не проявляется, ср.:

*Wooden Laocoon, for a while casting off
the mountain, positions himself under a huge cloud
 From the cape a keen wind blows in gusts. The voice
 Rising in a screech, tries to keep words within the bounds... [Brotsky 1978: 314],
The Laocoön of a tree, casting the mountain weight
off his shoulders, wraps them in an immense
cloud. From a promontory, wind gushes in. A voice
 pitches high, keeping words on a string of sense. [Brotsky].*

Использование Иосифом Бродским глагола «wraps» лишает метафору мотива натиска. Метафорическое значение изменяется, однако прямой смысл и зрительное воссоздание описанной ситуации в целом эквивалентно примеру из оригинального текста, что позволяет нам причислить данный пример автоперевода к способу **Иное метафорическое значение**.

Далее отношение лирического героя к погоде сменяется, это раскрывается через метафорическую модель ПОГОДА – ЭТО ОЧИЩЕНИЕ (фрейм: *способы очищения*, слоты: *кристаллизация, отбеливание*).

*... на стену ввечеру свеча,
и под скатертью стянутым к лесу небом
над силосной башней натертый крылом грача
не отбелишь воздух колючим снегом [Бродский 2010: 204].*

Данные строки не были переведены Иосифом Бродским на английский язык. В переводе Даниеля Вейсборта мы находим случай применения **Полной эквиваленции**:

*...from a chair a flickering candle throws,
and under the tablecloth sky drawn down to the forest below,
Above the silo tower, the air rubbed by a crow's
Wing cannot be roughed up white by the snow [Brodsky 1978: 313].*

Первая строка данного примера в переводе удлинена, что влияет на ритм стихотворения. В первой рифме в примере перевода отмечаем несоответствие гласных, что делает рифму неточной. Также вторая рифма в оригинале является женской, а в переводе – мужской.

*Дребезжащий звонок серебристый иней
преобразил в кристалл. Насчет параллельных линий... [Бродский 2010: 208].*

Под звонком лирический герой может подразумевать свой поэтический голос, таким образом, *иней* очищает его от *дребезжания*. Оба переводчика использовали способ лингвокогнитивного перевода **Полная эквиваленция**:

*The silver frost has changed the buzzing bell
into crystal. As for parallel... [Brotsky 1978: 317],
Silvery hoarfrost has transformed the rattling bell
into crystal. As regards all that parallel-... [Brotsky].*

В переводе Д. Вейсборта оригинальный ритм стихотворения нарушается за счет того, что вторая строка заметно короче по количеству слогов.

Концепт «ВОДА» В контексте рассматриваемого цикла мы выделяем следующие метафорические модели данного концепта: ВОДА – ЭТО АРТЕФАКТ, ВОДА – ЭТО РЕЧЬ.

В контексте метафорической модели ВОДА – ЭТО АРТЕФАКТ мы выделяем фреймы *материалы* (слот: *стекло*) и *предметы* (слот: *одеяло*)

Это - ряд наблюдений. В углу - тепло.

Взгляд оставляет на вещи след.

Вода представляет собой стекло.

Человек страшней, чем его скелет [Бродский 2010: 203].

В переводе Даниеля Вейсборта данный пример **полностью эквивалентен** оригинальному, тогда как версия перевода Иосифа Бродского более детальна, ср.:

A catalogue of observations. In the corner it's warm.

Things bear the imprint of the gaze on them.

Constituting itself as glass is water.

Man's scarier than his skeleton [Brotsky 1978: 312],

A list of some observations. In a corner, it's warm.

A glance leaves an imprint on anything it's dwelt on.

Water is glass's most public form.

Man is more frightening than his skeleton [Brotsky].

Вода в автопереводе одна из *форм* стекла, из-за чего данный пример в нашем исследовании относится к способу перевода метафоры **Языковая трансформация**. В примере перевода Д. Вейсборта рифмы полностью

отсутствуют, И.А. Бродский сохранил рифмовку, однако вторая рифма стала неточной.

*Пахнет свежей рыбой, к стене прилип
профиль стула, тонкая марля вяло
шевелится в окне; и луна поправляет лучом прилив,
как сползающее одеяло [Бродский 2010: 206].*

В следующем примере **полностью эквивалентны** оригиналу обе версии перевода:

*There's a smell of fresh fish. A silhouette
Of a chair is sticking to a wall.
Limp gauze stirs in the window, and in the bay the moon's beam
Pulls up the tide, like a blanket that has slipped [Brotsky 1978: 315],
There's a smell of fresh fish. An armchair's profile
is glued to the wall. The gauze is too limp to bulk at
the slightest breeze. And a ray of the moon, meanwhile,
draws up the tide like a slipping blanket [Brotsky].*

Кроме того, отмечаем отсутствие рифм в переводе Д. Вейсборта и их сохранение в автопереводе.

В метафорической модели ВОДА – ЭТО РЕЧЬ мы выделяем фреймы *органы речи* (слот: язык), *приемы* (слот: рифма).

*Низвергается дождь; перекрученные канаты
хлещут спины холмов, точно лопатки в бане.
Средиземное море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами [Бродский 2010: 204].*

В данном примере в переводе Д. Вейсборта мы фиксируем способ лингвокогнитивного перевода метафоры **Полная эквиваленция**, однако Иосиф Бродский в переводе отходит от своего изначального образа, его версия ближе к способу перевода метафоры **Языковая трансформация**, ср.:

*...of sense. A deluge descends; overwound cables
 Lash the backs of hills like naked shoulders in the bath-house.
 Our midwinter Med stirs beyond the crumbled colonnade,
 Like a salt tongue behind broken teeth [Brotsky 1978: 313],
 Rain surges down; its ropes twisted into lumps,
 lash, like the bather's shoulders, the naked backs of these
 hills. The Medhibernian Sea stirs round colonnaded stumps
 like a salt tongue behind broken teeth [Brotsky].*

Средиземное море в автопереводе исчезает, как и более привычный для читателя образ античной колоннады. На наш взгляд, это связано с желанием Иосифа Бродского подчинить данные строки определенному поэтическому ритму, в который на английском языке Средиземное море не вписывалось. Также отмечаем отсутствие рифм в данном примере у Д. Вейсборта, и их сохранение в автопереводе. Стоит отметить, что Иосиф Бродский сохранил и тип рифмовки: первая рифма – точная, вторая – неточная.

*Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
 серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда - все рифмы, отсюда тот блеклых голос,
 вьющийся между ними, как мокрый волос... [Бродский 2010: 205].*

Рассмотрим два варианта перевода процитированного отрезка:

*I was born and grew up by the Baltic marshes, by the edge of
 Zinc-grey breakers, always coursing in twosome up the ledge of
 The shore, and from here all rhymes derive, that wan voica as well,
 Winding between them, if it does at all [Brotsky 1978: 314],
 I was born and grew up in the Baltic marshland
 by zinc-gray breakers that always marched on
in twos. Hence all rhymes, hence that wan flat voice
 that ripples between them like hair still moist [Brotsky].*

Восприятие звука волн в оригинале и автопереводе разное: в русской версии волны *набегают*, в английской – *маршируют*, это влияет и на метафорическое представление *рифм*, их звучания, однако с точки зрения фреймово-слотовой структуры метафоры идентичны, поэтому способ лингвокогнитивного перевода метафоры у Иосифа Бродского **Языковая трансформация**. Перевод Даниеля Вейсборта не содержит в себе подобных изменений, он **полностью эквивалентен** русской метафоре. В переводе Д. Вейсборта отсутствует вторая метафора, в автопереводе она заменена с женской на мужскую.

Концепт «ФЛОРА» данный концепт в нашем исследовании представлен метафорическими моделями ФЛОРА – ЭТО ЖЕРТВА, ФЛОРА – ЭТО РЕЧЬ.

В рамках метафорической модели ФЛОРА – ЭТО ЖЕРТВА мы выделяем фреймы *люди* (слот: *князь*) и *части тела* (слот: *лопатки*).

*Узнаю этот лист, в придорожную грязь
падающий, как обагрённый князь* [Бродский 2010: 203].

Рассмотрим две версии перевода данной метафоры:

*I recognize this leaf tumbling into the mud
Of the wayside, like some prince steeped in blood* [Brodsky 1978: 312],
*I recognize this leaf splayed in the roadside mud
like a prince empurpled in his own blood* [Brodsky].

Очевидно, что ритмический рисунок оригинала заставил обоих переводчиков пойти на небольшие лексические изменения: в переводе Даниеля Вейсборта князь *погружен* (*steeped*) в кровь, в автопереводе лист *скошен* (*splayed*) в грязь. Обе версии относятся к способу перевода **Языковая трансформация**.

*Низвергается дождь; перекрученные канаты
хлещут спины холмов, точно лопатки в бане* [Бродский 2010: 204].

Ритм данных строк не такой строгий, как в предыдущем примере. И даже несмотря на лексические различия в двух версиях перевода, оба они **полностью эквивалентны** оригинальной метафоре, ср.:

*A deluge descends; overwound cables
Lash the backs of hills, like naked shoulders in the bath-house*
[Brodsky 1978: 313],

*Rain surges down; its ropes twisted into lumps,
lash, like the bather's shoulders, the naked backs of these
hills* [Brodsky].

Метафорическая модель ФЛОРА – ЭТО РЕЧЬ представлена в нашем исследовании фреймами *голос* (слот: *крик*) и *письмо* (слоты: *слово, страница*).

*И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолюстью, не разжимая уст* [Бродский 2010: 208].

В версии Даниеля Вейсборта мы фиксируем способ лингвокогнитивного перевода **полная эквиваленция**:

*And a smile will slide, like the shadow of a rook,
Along a pock-marked hedgerow, the luxuriant bushes
Holding back the dogrose, but shouting
Through the honeysuckle, with closed lips* [Brodsky 1978: 317].

Отметим, что, в отличие от оригинального примера, в переводе отсутствуют рифмы. Автоперевод цикла «Часть речи» не содержит перевода данного стихотворения.

*...за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов* [Бродский 2010: 209].

В переводе Даниеля Вейсборта оригинальная метафорическая модель утрачена:

*...with the pen splitting words
Into letters, like piled firewood* [Brodsky 1978: 317].

В переводе отсутствует *кириллица*, что могло быть мотивированно чисто лингвокультурными обстоятельствами перевода на язык латиницы. Так же в оригинальной метафоре *слова*, выраженные через *дрова*, остаются целыми, таким образом и реализуется модель ФЛЮРА – ЭТО РЕЧЬ, однако в переводе *слова* «разбиваются» в *буквы*. Мы относим данный пример к способу лингвокогнитивного перевода **Иное прямое значение**. В этом же стихотворении так же находим метафору:

*...ты проехал вселенную, дальше вроде
нет страницы податься в живой природе* [Бродский 2010: 209].

Рассмотрим перевод Д. Вейсборта:

*...as though looking for your love, it's as if
"the world of nature" has no more pages to move in* [Brodsky 1978: 317].

Перевод содержит небольшие лексико-семантические изменения: *"the world of nature"* можно воспринимать как название книги, содержащей те самые *страницы*. Однако все же изменения нельзя назвать значительными, фреймово-слотовая структура остается прежней, отсутствуют элементы, нарушающие оригинальное восприятие метафоры на русском. Мы относим пример к способу перевода **Полная эквиваленция**. Заметим, что в данном примере перевода утрачена точная рифма.

Данное стихотворение так же не было переведено Иосифом Бродским на английский язык.

Анализ показал, что в переводе цикла «Часть речи», выполненном Даниелем Вейсбортом, всего в двух случаях перевода природоморфной метафоры была изменена метафорическая модель, выявленная в оригинале. В восемнадцати случаях перевод природоморфной метафоры у Вейсборта полностью эквивалентен оригинальной метафоре, в одном случае было выявлено иное лингвистическое выражение при сохранении оригинальной фреймово-слотовой структуры. В автопереводе нами было выявлено лишь шесть случаев полной

эквиваленции, столько же случаев применения Языковой трансформации. В трех примерах в переводе Иосифа Бродского нами были выявлены замены оригинальной метафорической модели.

5.3.2. Антропоморфная метафора в переводах цикла И.А. Бродского «Часть речи»

Метафорические модели, связанные с данной группой, репрезентируются четырьмя концептами: «ЧЕЛОВЕК», «ПАМЯТЬ», «ЯЗЫК», «ВЗГЛЯД».

Концепт «ПАМЯТЬ»

Концепт «ПАМЯТЬ» в поэтическом цикле Иосифа Бродского представлен метафорическими моделями ПАМЯТЬ – ЭТО ВРЕД и ПАМЯТЬ – ЭТО БЛАГОДАТЬ.

Метафорическая модель ПАМЯТЬ – ЭТО ВРЕД содержит фреймы *моральный вред* (слот *тень*) и *материальный ущерб* (слот *плевел*).

...вспоминанья в ночной тиши
о тепле твоих - пропуск - когда уснула,
тело отбрасывает от души
на стену, точно тень от стула
на стену ввечеру свеча... [Бродский 2010: 205].

В автопереводе цикла стихотворение, содержащее данный пример, отсутствует. Рассмотрим реализацию приведенной метафоры в переводе Д. Вейсборта:

...remembering the warmth of your – blank – when you fell asleep
casts the body out from the soul,
printing it on the wall, like the shadow
of a chair a flickering candle throws... [Brodsky 1978: 313].

Синтаксическая конструкция в переводе дополнена «поясняющими» элементами, которые опущены в оригинале. Однако, если *printing* не дополняет мысль информативно и в примере оригинала предполагается сама собой, *flickering* (мерцающая) эмотивно расширяет метафору, следовательно, приведенный пример относится к способу перевода метафоры **Языкова трансформация**. Отметим, что оригинальный ритм нарушается из-за удлинения строки, а точнее, из-за объединения двух строк в одну. Так же в переводе отсутствуют точные рифмы, выявленные в оригинальном примере.

*Итак, пригревает. В памяти, как на меже,
прежде доброго злака маячит плевел
Можно сказать, что на Юге в полях уже
высевают сорго, если бы знать, где Север [Бродский 2010: 209].*

В переводе Д. Вейсборта снова находим несколько более подробный вариант метафоры:

*And so, it gets warmer. In memory, as on the boundary strip,
weeds spring up before the good grain germinates.
One would like to say that in the South, in the fields,
They are already sowing the sorghum – if only one knew where the North is
[Brodsky 1978: 318].*

Разговорный глагол *маячит* заменен на более нейтральные *spring up* и *germinates*, из-за чего данный пример так же относится к способу перевода **Языковая трансформация**. В переводе данного примера у Д. Вейсборта отсутствуют рифмы, отмеченные в оригинале, также четвертая строка в англоязычной версии значительно длиннее, что изменяет ритм стихотворения. В переводе Иосифа Бродского данное стихотворение так же отсутствует.

Метафора ПАМЯТЬ – ЭТО БЛАГОДАТЬ представлена в цикле «Часть речи» фреймами *грезы* (слот сон) и *материальное благополучие* (слот еда).

Упадая в траву, сова настигает мышь,

беспричинно поскрипывают стропила.

В деревянном городе крепче спишь,

потому что снится уже только то, что было [Бродский 2010: 206].

Рассмотрим варианты перевода приведенного примера:

An owl drops into the grass, onto a mouse,

And rafters creak for no reason.

In a wooden city you sleep more sound

Because these days dreams contain only what has happened

[Brodsky 1978: 315],

A mouse rustles through grass. An owl drops down.

Suddenly creaking rafters expand a second.

One sleeps more soundly in a wooden town,

since you dream these days only of things that happened [Brodsky].

Оригинальная метафора звучит как физический закон, словно в деревянном городе *всегда* снится прошлое, однако в обеих версиях перевода мы находим временное уточнение *these days*, что изменяет восприятие метафоры и позволяет нам отнести оба примера к способу перевода **Языковая трансформация**. Однако в примере автоперевода, в отличие от перевода Д. Вейсборта, сохранена и рифма в искомом виде (мужская и женская рифма).

...и при слове "грядущее" из русского языка

выбегают мыши и всей оравой

отгрызают от лакомого куска

памяти, что твой сыр дырявой [Бродский 2010: 210].

Перевод данного примера у Даниеля Вейсборта относится к **полной эквиваленции** метафоры, однако в нем отсутствуют рифмы, отмеченные в оригинальном примере:

...and at the word "future" a whole swarm

Of mice pours from the Russian tongue

And gnaws at the tasty morsel

Of your memory, full of holes like a cheese [Brodsky 1978: 319].

Возможно, ради использования приблизительной рифмы *swarm-tongue* переводчиком было выбрано прямое физическое значение слова *язык*. Рассмотрим пример автоперевода:

*...and when "the future" is uttered, swarms of mice
rush out of the Russian language and gnaw a piece
of ripened memory which is twice
as hole-ridden as real cheese* [Brodsky].

В переводе у Бродского *память* в два раза более дырявая, чем *сыр*. Однако данное изменение, как и *tongue* в переводе у Вейсборта, никак не относится к непосредственному смыслу метафоры (мыши отгрызают кусок памяти при слове о грядущем). Поэтому и версия Бродского относится к способу перевода метафоры **Полная эквиваленция**.

Концепт «ЯЗЫК»

В нашем исследовании концепт «ЯЗЫК» представлен метафорическими моделями ЯЗЫК – ЭТО ЗВУК, ЯЗЫК – ЭТО ОРГАНИЗМ, ЯЗЫК – ЭТО ОРУДИЕ.

Метафорическая модель ЯЗЫК – ЭТО ЗВУК представлена фреймами *естественные звуки* (слоты *мычание, визг, крик*) и *искусственные звуки* (слоты *хлопок, свист*).

*...я взбиваю подушку мычащим "ты"
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя* [Бродский 2010: 202].

Среди двух версий перевода метафоры мы находим один случай **деметафоризации**:

...I puttel the pillow, mumbling "you"

*Across the seas which have no bounds or limits,
In the dark my whole body repeating anew
Your features, as in some crazy mirror [Brodsky 1978: 311].*

В оригинальном тексте *мычание* связывается с нечеловеческой речью, с «животным» звуком, тогда как в переводе Даниеля Вейсборта лексема *tumbling* (бормотание) ассоциируется с речью человека и не рождает «зооморфной» семантики. В переводе Иосифа Бродского мы находим иной слот *howl* (вой), следовательно, мы относим этот случай к способу перевода метафоры

Когнитивная трансформация.

*...deep I'm howling "youuu" through my pillow dike
many seas always that are milling nearer
with my limbs in the dark playing your double like
an insanity-stricken mirror. [Brodsky].*

Отметим, что в оригинальном примере обе рифмы точные, однако в переводе Д. Вейсборта вторая рифма является неточной (*limits – mirror*).

*...Голос
старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла [Бродский 2010: 204].*

Рассмотрим варианты перевода данного примера:

*...The voice,
rising in a screech, tries to keep words within the bounds
of sense [Brodsky 1978: 313],
A voice
pitches high, keeping words on a string of sense [Brodsky].*

В оригинальном тексте метафора заключается в переходе *слов* в *визг*, тот же смысл мы находим у Д. Вейсборта, тогда как в переводе И.А. Бродского присутствует лишь изменение тона голоса (*pitches high*), оригинальная метафорическая модель в данном примере автоперевода утрачена, выражение

«keeping words on a string of sense» дает новый метафорический смысл, поэтому в автопереводе мы фиксируем **Иное метафорическое значение**, у Даниеля Вейсборта – **Полную эквиваленцию**.

*...и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос,
если вьется вообще. Облокотясь на локоть,
раковина ушная в них различит не рокот,
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
кипящий на керосинке, максимум – крики чайек [Бродский 2010: 205].*

Здесь мы находим сразу три примера рассматриваемой модели: голос сравнивается с хлопками, свистом чайника (фрейм *искусственные звуки*) и с криками чайек (фрейм *естественные звуки*). Рассмотрим, как переводчики передали данную метафору:

*...from here all rhymes derive, that van voice as well
<...>
like moist hair. Propped on a crooked elbow,
The helix will unwind from them not a rumble only,
But the clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle
Boiling on the oil-stove, at most – the cries of seagulls [Brodsky 1978: 313],
Hence all rhymes, hence that wan flat voice
<...>
if it ripples at all. Propped on a pallid elbow,
the helix picks out of them no sea rumble
but a clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle
on the burner, boiling—lastly, the seagull's metal
cry [Brodsky].*

Эпитет *metal* в автопереводе влияет не только на характеристику *криков*, но и *голоса* – мы фиксируем использование **Полной эквиваленции** в первых двух

примерах и **Языковой трансформации** в третьем. У Даниеля Вейсборта мы фиксируем **Полную эквиваленцию** во всех трех примерах. Отмечаем, что обоим переводчикам не удалось сохранить точную рифмовку оригинального примера, однако у И.А. Бродского она присутствует частично (*kettle – metal*).

Метафорическая модель ЯЗЫК – ЭТО ОРГАНИЗМ представлена фреймами *человек* (слоты *волос, уста*), *растение* (слот *жимокость*).

Первую метафору данной модели находим в предыдущем оригинальном примере (*...и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос, / вьющийся между ними, как мокрый волос*). Рассмотрим варианты перевода:

...that wan voice as well
winding between them, if it does at all,
like moist hair [Brotsky 1978: 313],
...hence that wan flat voice
that ripples between them like hair still moist,
if it ripples at all [Brotsky].

Две версии перевода различаются своим лингвистическим выражением, конкретно глаголом, выражающим русское *вьющийся*, однако оба этих выражения эквивалентны оригинальному, следовательно, мы относим оба примера к **Полной эквиваленции**.

...пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимокостью, не разжимая уст [Бродский 2010: 208].

В переводе Даниеля Вейсборта мы фиксируем способ лингвокогнитивного перевода метафоры **Языковая трансформация**:

...the luxuriant bushes
Holding back the dogrose, but shouting
Through the honeysuckle, with closed lips [Brotsky 1978: 317].

В переводе сохраняется оригинальная фреймово-слотовая структура, однако *крик идет сквозь жимолость*, что изменяет образ. Автоперевод цикла «Часть речи» не содержит перевода данного стихотворения.

Метафорическая модель ЯЗЫК – ЭТО ОРУДИЕ представлена фреймом *хозяйственное орудие* (слот: *топор*).

*... за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов* [Бродский 2010: 209].

Как уже отмечалось раньше, сложный образ, выраженный в строках Иосифа Бродского, у Вейсборта передан иначе:

*... With the pen splitting words
Into letters, like piled firewood* [Brodsky 1978: 317].

В оригинальном тексте языку соответствует *перо*, здесь упоминается *ручка*, однако мы не можем сказать, что здесь она выражает язык. У Бродского *топор* (он же *перо*, он же *язык*) помогает *собрать* слова, здесь же слова разбиваются в буквы, поэтому, по нашему мнению, *топор* здесь не имеет связи с *языком*. Мы фиксируем способ перевода **Иное прямое значение**.

Концепт «ВЗГЛЯД»

Концепт «ВЗГЛЯД» в нашем исследовании представлен двумя метафорическими моделями ВЗГЛЯД – ЭТО АРТЕФАКТ и ВЗГЛЯД – ЭТО СОСТОЯНИЕ.

Метафорическая модель ВЗГЛЯД – ЭТО АРТЕФАКТ представлена фреймом *орудие* (слоты: *орудие, серп*).

Взгляд оставляет на вещи след [Бродский 2010: 203].

В переводе данного примера у Д. Вейсборта мы фиксируем **Языковую трансформацию**:

Things bear the imprint of the gaze on them [Brodsky 1978: 312].

Американский переводчик смещает внимание читателя со взгляда на вещь, изменяя грамматическую структуру оригинального высказывания. Иосиф Бродский же в своем переводе расширил оригинальный смысл, изменив тем самым выявленную фреймово-слотовую структуру:

A glance leaves an imprint on anything it's dwelt on [Brodsky].

В данной версии перевода взгляд уже может оставлять след не только на вещи, но практически на всем («on anything it's dwelt on»), таким образом взгляд перестает ассоциироваться только с орудием, следовательно, мы фиксируем **Когнитивную трансформацию**.

*Да и глаз, который глядит окрест,
скашивает, что твой серп, поля
сумма мелких слагаемых при перемене мест
неузнаваемое нуля.* [Бродский 2010: 208].

В переводе данного примера у Д. Вейсборта мы также находим **Когнитивную трансформацию**:

*And the eye too, which looks around,
Scythes through the field, a kind of mower
On changing places, the sum of small digits
Is more unrecognizable than zero* [Brodsky 1978: 317].

В оригинальном тексте со взглядом ассоциировалось небольшое острое орудие, что представляется более гармоничной метафорой, нежели сравнение взгляда с машиной-косилкой (*mower*). Так же отметим в переводе отсутствие рифм и изменение ритма из-за удлинения четвертой строки, которое выражается не только в количестве слогов, но и в количестве ударных гласных. Автоперевод цикла не содержит стихотворения с приведенной метафорой.

Метафорическая модель ВЗГЛЯД – ЭТО СОСТОЯНИЕ находит свое проявление в одном примере (фрейм: *холод*, слот: *стужа*):

Зазимует же тут, с черной обложкой рядом,

проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом... [Бродский 2010: 209].

Также в переводе Иосифа Бродского отсутствует англоязычная версия и этих строк. В переводе же Даниеля Вейсборта мы находим **полную эквиваленцию** оригинальной метафоры:

Let's winter here, a black-covered book at hand

Hard frost gets to from the outside, the gaze from within [Brodsky 1978: 317].

Однако формально перевод данного примера сильно отличается от оригинала, кроме того, что в англоязычной версии отсутствует рифма, ритм последней строки видоизменяется за счет того, что в ней используется множество односложных слов, следовательно, больше ударных согласных. В оригинале используются длинные слова, которые делают ритм стихотворения более плавным.

Концепт «ЧЕЛОВЕК»

Данный концепт представлен в нашем исследовании метафорическими моделями ЧЕЛОВЕК – ЭТО СТРАХ, ЧЕЛОВЕК – ЭТО ЯЗЫК.

Метафорическая модели ЧЕЛОВЕК – ЭТО СТРАХ проявляется в цикле через фрейм *тело* (слот: *скелет*).

Человек страшней, чем его скелет [Бродский 2010: 203].

Два варианта перевода данного примера различаются своим лингвистическим выражением, однако они оба **полностью эквивалентны** оригинальной метафоре, ср.:

Man's scarier than his skeleton [Brodsky 1978: 312],

Man is more frightening than his skeleton [Brodsky].

Метафорическая модель ЧЕЛОВЕК – ЭТО ЯЗЫК представлена фреймом *речь* (слот: *часть речи*).

*...Жизнь, которой,
как даренной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.*

От всего человека вам остается часть

речи. Часть речи вообще. Часть речи [Бродский 2010: 211].

В переводе данного примера у Д. Вейсборта мы находим применение **полной эквиваленции**:

...Life

you don't look in the mouth, a gift

bares its teeth at each

encounter. Of the whole man you're left

with a part of speech. Of speech, that is. A part of speech [Brodsky 1978: 319].

В автопереводе мы фиксируем **Языковую трансформацию**:

Life, that no one dares

to appraise, like that gift horse's mouth,

bares its teeth in a grin at each

encounter. What gets left of a man amounts

to a part. To his spoken part. To a part of speech [Brodsky].

Мы обращаем внимание на то, что в оригинальном примере *часть речи* остается читателям, людям («вам остается...»), что может являться мыслью о восприятии человека и его творчества. Такая мысль сохраняется в переводе Вейсборта, тогда как в своем переводе Бродский говорит уже о *части речи* как таковой, не под призмой стороннего восприятия. В обоих примерах перевода форма преобразована через изменение последней рифмы (мужская рифма вместо оригинальной женской). Однако также отмечаем, что третья строка из примера Д. Вейсборта ощутимо короче оригинальной, из-за чего оригинальный ритм изменяется.

Анализ англоязычного перевода антропоморфной метафоры в цикле И. Бродского «Часть речи» показал, что большинство случаев перевода метафоры у обоих переводчиков связано с использованием способа лингвокогнитивного перевода **Полная эквиваленция**. Всего по одному разу у обоих переводчиков

нами выявлено использование иной метафорической модели. Обращает на себя внимание отсутствие перевода многих метафор в автопереводе цикла. Возможные причины нежелания Бродского переводить некоторые стихи цикла на английский язык мы рассматривали выше. Однако стоит отметить полное отсутствие в автопереводе метафорической модели ПАМЯТЬ – ЭТО ВРЕД, что может быть связано с отказом поэта от этой мысли на момент написания им перевода цикла.

5.3.3. Артефактная метафора в переводах цикла И.А. Бродского «Часть речи»

В нашем исследовании артефактная метафора представлена двумя концептами: «АРХИТЕКТУРА» и «ВЕЩЬ».

Концепт «АРХИТЕКТУРА»

Концепт «АРХИТЕКТУРА» в исследовании представлен метафорической моделью АРХИТЕКТУРА – ЭТО ОРГАНИЗМ. В данной модели мы выявляем фреймы *часть тела* (слот: зубы) и *животное* (слот: карп).

*Средиземное море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами [Бродский 2010: 204].*

Мы уже рассматривали примеры перевода данной сложной метафоры при анализе концепта «ВОДА», обратимся к образной репрезентации колоннады:

*Our midwinter Med stirs beyond the crumbled colonnade,
Like a salt tongue behind broken teeth [Brodsky 1978: 313],
The Medhibernian Sea stirs round colonnaded stumps
like a salt tongue behind broken teeth [Brodsky].*

Отсутствие в переводе Вейсборта эквивалента слову «огрызки» изменяет восприятие данного образа, мы относим данный пример к **Языковой трансформации**, тогда как пример из перевода Бродского – к **Полной эквиваленции**.

*В городке, из которого смерть расплзлась по школьной карте,
мостовая блестит, как чешуя на карте [Бродский 2010: 206].*

Вариант перевода метафоры у Даниеля Вейсборта **полностью эквивалентен** оригиналу:

*In the little town, from which death crawled across a classroom map,
the roadway glitters like scales on a carp [Brotsky 1978: 315].*

В автопереводе же мы находим использование более разговорного *cobblestones*, однако такое выражение эквивалентно русской *мостовой*. Так что здесь мы также фиксируем способ лингвокогнитивного перевода **Полная эквиваленция**.

*In the little town out of which death sprawled over the classroom map
the cobblestones shine like scales that coat a carp [Brotsky].*

В обоих примерах перевода метафоры сохранена неточная рифма, однако форма оригинала преобразована, поскольку в русскоязычном тексте использована женская рифма, в обоих англоязычных – мужская.

Концепт «СКУЛЬПТУРА»

Концепт «СКУЛЬПТУРА» представлен в нашем исследовании метафорической моделью СКУЛЬПТУРА – ЭТО ОРГАНИЗМ.

Метафорическая модель СКУЛЬПТУРА – ЭТО ОРГАНИЗМ представлена фреймом свойства организма (слот: *речь*).

*...на столетнем каштане оплывают тугие свечи,
и чугунный лев скучает по пылкой речи [Бродский 2010: 206].*

Рассмотрим оба варианта перевода данного примера:

*...candles gutter on the hundred-year-old chestnut tree
and a cast-iron lion yearns for impassioned speech [Brotsky 1978: 315],
...on the secular chestnut tree melting candles hang
and a cast-iron lion pines for a good harangue [Brotsky].*

Английское *harangue* вписывается в обширное понятие *речи*, однако мы видим, что в автопереводе эпитет *good* явно неэквивалентен оригинальному *пылкий*, из-за чего первоначальный образ слегка изменен несмотря на то, что оригинальная фреймово-слотовая структура сохранена. В автопереводе мы находим использование **Языковой трансформации**, в переводе Даниеля Вейсборта – **Полную эквиваленцию**. Рифму в примере Даниеля Вейсборта можно охарактеризовать как приблизительную. В автопереводе использована точная рифма, однако, в отличие от оригинала, где использован ее женская разновидность, перевод И.А. Бродского содержит рифму мужскую.

В нашем исследовании нами был выявлен сорок один пример когнитивных метафор в русскоязычном поэтическом цикле «Часть речи» Иосифа Бродского. Из-за того, что сам автор цикла перевел лишь пятнадцать стихотворений из двадцати, при анализе перевода метафор в автопереводе нами было выявлено тридцать случаев лингвокогнитивного перевода метафоры из сорока одного, тогда как в переводе Даниеля Вейсборта присутствуют все выявленные в оригинале метафорические словоупотребления.

Самым распространенным способом лингвокогнитивного перевода в нашем исследовании является **Полная эквиваленция**, однако у Даниеля Вейсборта данный способ встречается намного чаще, чем в автопереводе (у Д. Вейсборта – 29, у И.А. Бродского – 13). В семнадцати случаях в нашем исследовании был зафиксирован способ лингвокогнитивного перевода метафоры **Языковая трансформация** (у Вейсборта – 7, у Бродского – 10). **Когнитивная трансформация** в переводе метафоры была выявлена в нашем исследовании четыре раза, три из них – в автопереводе цикла. В пяти случаях нами выявлено **Иное метафорическое значение** в переводе метафоры, четыре из них было зафиксировано в переводе Иосифа Бродского. В переводе Даниеля Вейсборта присутствует случай **деметафоризации** и два случая использования **Иного прямого значения**, и то и другое отсутствует в переводе Иосифа Бродского.

Анализ метафорических трансформаций в автопереводе цикла «Часть речи» подтверждает тезис о доминировании у И.А. Бродского формальной стратегии перевода. В большинстве примеров сохраняется рифма и ее оригинальный тип. Оценка соответствия оригинальному ритму в автопереводе не так однозначна, поскольку в большинстве стихотворений цикла «Часть речи» не проявляется определенный метрический стихотворный размер, то же самое можно сказать про обе версии перевода на английский язык. Однако, в целом, ритм автоперевода более соответствует оригинальному за счет использования более длинных слов (здесь мы учитываем, что в английском языке в среднем слова короче, чем в русском) и дополнительной лексики, эти факторы удлиняют строку в автопереводах, делая ее тем самым более соответствующей ритму русскоязычных стихов. **Полная эквиваленция** гораздо реже встречается в переводе И.А. Бродского, нежели у Д. Вейсборта. Однако автоперевод данного цикла, в отличие от поэтических переводов, рассмотренных в параграфе 3.2, в наименьшей степени представляет собой автокомментарий к оригинальным текстам И.А. Бродского, так как метафорические трансформации автоперевода цикла «Часть речи» преимущественно связаны не с расширением образа, а с изменением эмоционального восприятия описываемых событий (наиболее наглядно это проявляется через способ лингвокогнитивного перевода метафоры **Языковая трансформация**). Подобные трансформации могут быть связаны с изменением языковой и художественной картин мира у самого автора на момент написания текстов автоперевода.

Доминантной стратегией перевода у Д. Вейсборта является вербальная стратегия, что проявляется через частое использование **Полной эквиваленции** и изменения оригинальной формы во многих стихах цикла. Основные преобразования формы в переводах Д. Вейсборта связаны с частыми случаями редукции рифмы, нарушения оригинальной рифмовки. Оригинальный ритм так же подвергался более значительным преобразованиям в переводе Даниеля

Вейсборта, нежели у Иосифа Бродского, зачастую американский переводчик использовал более короткие слова, что повлияло не только на длину строки, но и на частоту ударных слогов. В переводе Д. Вейсборта так же прослеживается стратегия формальной стилизации, поскольку многие рифмованные стихи И.А. Бродского в переводе американского литератора стали верлибрами. Как уже отмечалось выше, верлибр являлся основной формой стиха в американской поэзии второй половины XX века.

Выводы из пятой главы

В результате проведенного исследования мы можем сделать следующие выводы:

1. Классификация способов лингвокогнитивного перевода метафоры объединяет трансформации, связанные со структурой метафорической модели, и прочие лингвистические трансформации при переводе. Классификация также позволяет более подробно проанализировать языковую картину мира переводчика в сопоставлении с авторской языковой картиной мира.
2. Анализ метафорического проецирования концептов отдельного поэтического произведения позволяет определить основные мотивы произведения, выявить динамику смыслов произведения, помогает обозначить пути развития всей поэтики автора.
3. Сопоставительный анализ метафорических трансформаций в переводе и автопереводе поэтического произведения поднимает вопрос о переводческих стратегиях автора-переводчика:
 - об особом внимании автора к тем или иным смыслам отдельного произведения (переводческая стратегия актуализации отдельных

смыслов, выраженных как вербально, так и через формальные признаки, такие как ритм, рифма, просодия), - о переводческой стратегии смысловой редукции оригинала в тексте перевода.

4. Анализ метафорических трансформаций в переводах поэтического цикла Иосифа Бродского «Часть речи» позволил выявить основные различия, касающиеся процесса перевода оригинального произведения, между двумя рассмотренными переводными текстами.
5. Доминантной стратегией перевода в англоязычном тексте цикла «Часть речи» у И.А. Бродского является формальная стратегия, что проявляется через частое использование языковых и когнитивных трансформаций. У Д. Вейсборта – вербальная стратегия, которая выражается в большом количестве англоязычных метафор, полностью эквивалентных русскоязычным.

Заключение

Настоящее диссертационное исследование посвящено разработке классификации метафорических трансформаций с опорой на лингвокогнитивный подход, что подразумевает учет как преобразований в структуре метафорической модели, так и прочих лингвистических изменений. Также исследование посвящено изучению моделей репрезентации метафорических образов в поэтических микросистемах.

Анализ метафорических образов поэтических микросистем цикла И.А. Бродского «Часть речи» показал, что образная структура микросистем описывается через специфические модели репрезентации метафорических образов, к которым относятся такие модели, как *оппозиционная*, *кольцевая*, *модель последовательной аналогии* и другие.

В семнадцати поэтических микросистемах из двадцати были выявлены модели репрезентации метафорических образов, в трех поэтических текстах были зафиксированы отдельные метафорические образы, не имеющие четких связей в рамках своих микросистем. В пяти микросистемах цикла была выявлена *оппозиционная* модель репрезентации метафорических образов, антитеза играет одну из ключевых ролей в развитии основных смыслов произведения: лирический субъект противопоставляет жизнь и смерть, человеческое и животное начало и т.д. В четырех поэтических микросистемах была выявлена *модель последовательной аналогии*, представляющая собой своеобразный антипод оппозиционной модели. Лирический субъект не только противопоставляет, но и отождествляет объекты. Таким образом, мы можем предположить, что через противопоставления в цикле репрезентируются разрыв, разлука, а через отождествления – связь, созидание, творчество.

Концентрическая модель репрезентации метафорических образов, заключающаяся в сужении объекта метафоризации, выявленная в первой

микросистеме, служит для определения лирического субъекта как основного действующего лица произведения, именно на восприятии определенных явлений и объектов конкретным героем построено большинство метафорических образов. Однако в конце произведения на основе переживания своего личного опыта субъект приходит к общим выводам, которые в рамках анализа так же выражены метафорическими образами. Движение от личного опыта к общим мыслям выражено использованием *ступенчатой* модели в двух последних поэтических микросистемах цикла.

В *кольцевой* модели репрезентации метафорических образов ключевую роль играют взаимосвязанные между собой начальный и конечный МО, они содержат основную мысль текста, определяют его тему (в рассматриваемом цикле: память, поэтическое творчество, жизнь и смерть), остальные МО микросистемы иллюстрируют развитие основной мысли от начального метафорического образа к конечному. *Пересекающаяся* модель репрезентации метафорических образов отождествляет два или более объекта поэтической речи, однако, в отличие от *модели последовательной аналогии*, в пересекающейся модели лишь единичные образы связывают метафорически выраженные в микросистеме объекты.

В ходе обработки теоретического материала по теме исследования было отмечено, что авторские переводы стихов И.А. Бродского с русского языка на английский представляют особый интерес с учетом коммуникативной теории перевода. Авторский перевод исключает из переводческой коммуникации переводчика как «посредника» между автором и читателем. Сопоставительный анализ метафорических моделей в авторских переводах и в переводах, сделанных профессиональными переводчиками, позволяет сделать выводы как о влиянии той или иной культуры на восприятие метафорических систем интерпретатором, так и о восприятии текста переводчиком как читателем в сравнении с «замыслом» автора.

Предложенная классификация разработана на основе анализа переводов поэтического цикла Иосифа Бродского «Часть речи». В ходе анализа оригинального текста цикла были выявлены основные концепты и метафорические модели произведения. При помощи анализа динамики метафорического проецирования цикла было дано описание основных мотивов данного произведения. Была установлена взаимосвязь основных смыслов цикла «Часть речи» с поэтикой Иосифа Бродского в целом. Наибольшее внимание в цикле уделено природоморфной и антропоморфной метафорам, в цикле отсутствует социоморфная метафора. Динамика метафорического проецирования всех обозначенных концептов и метафорических моделей в цикле «Часть речи» соответствует общему пути развития поэтики автора, который можно условно обозначить как путь «от романтизма к практицизму» (под романтизмом при этом мы понимаем не художественный метод, а тип мироотношения). Это, в свою очередь, подтверждает тезис о данном цикле как об основополагающем произведении всего творчества Бродского.

В ходе анализа переводов было выявлено, что перевод Даниеля Вейсборта более буквален, нежели перевод Иосифа Бродского, что выражается через частое использование способа лингвокогнитивного перевода метафоры **Полная эквиваленция**. Однако большинство преобразований в автопереводе связано с изменением лингвистического выражения и не касается структуры метафорической модели. Подобные трансформации, по нашему мнению, влияют на эмоциональное и эстетическое восприятие метафоры реципиентом, но не могут принципиально изменить смысловую основу произведения. Однако анализ подобных изменений в случае рассматривания автопереводов помогает сформировать представление о развитии авторской языковой картины мира. В то же время в переводе Д. Вейсборта нами зафиксированы случаи **деметафоризации** и использования **Иного прямого значения** по сравнению с метафорами, выявленными в тексте оригинала, в тексте автоперевода таких случаев

зафиксировано не было. Использование способа лингвокогнитивного перевода метафоры **Полная эквиваленция** в переводе Д. Вейсборта нередко связано с формальными преобразованиями, такими как изменение ритма, выпадение рифмы, использование неточной рифмы вместо точной. У И.А. Бродского в подобных случаях мы зачастую находим использование **Языковой** или **Когнитивной трансформации** при сохранении формальных параметров оригинального поэтического текста. Основные мотивы цикла «Часть речи» в переводе И.А. Бродского претерпевают изменения за счет отсутствия некоторых стихов и отдельных метафорических моделей, выявленных в оригинальном тексте цикла, реже были зафиксированы случаи изменения метафорической модели. Развитие искомых смыслов произведения в переводе Д. Вейсборта нарушается не столь значительно и выражается в изменении метафорической модели и деметафоризации отдельных примеров.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что лингвокогнитивный подход при анализе метафорических трансформаций дает подробную информацию о языковой картине мира переводчика, о его приоритетах в процессе перевода, позволяет более детально оценить различие в восприятии реципиентом оригинального и переводного текста. Разработанная в ходе исследования классификация лингвокогнитивных способов перевода метафоры дает возможность выдвигать предположения о тех или иных переводческих стратегиях, находящих свое проявление в текстах переводчика и автора-переводчика.

Перспективы дальнейшего исследования. Исследование текста автоперевода с использованием предложенной классификации позволяет анализировать языковую и художественную картину мира автора в их динамике, имеет потенциал для дальнейших исследований по сопоставлению метафорического проецирования в тексте оригинала и перевода для выявления путей развития основных мотивов в творчестве автора. Основной проблемой в

исследовании стратегий перевода поэтических текстов является проблема соответствия формальной и смысловой сторон оригинального текста и его перевода. Анализ метафорических трансформаций при переводе поэтических текстов позволяет исследовать доминантные стратегии того или иного переводчика, выявить динамику развития языковой картины мира автора при рассматривании текстов автопереводов.

Доминантной стратегией перевода И.А. Бродского в процессе работы над англоязычной версией цикла «Часть речи» являлась формальная стратегия, которая выражается в интенции к сохранению оригинальной формы поэтического произведения и в допущении определенных вербальных преобразований по сравнению с искомым текстом. Вербальные преобразования в автопереводе в большей степени связаны с изменением оттенков восприятия тех или иных смыслов, нежели с их редукцией или актуализацией. В англоязычном переводе данного произведения, выполненном Д. Вейсбортом, отмечается доминирование вербальной стратегии, которая выражается в интенции к наиболее точному вербальному сходству с текстом оригинала и в допущении преобразований формы искомого поэтического произведения.

Список литературы

1. Айзенберг М.Н. Некоторые другие... (Вариант хроники: первая версия) // «Театр», 1991, № 4, с. 98-118.
2. Айзенберг М.Н. Одиссея стихосложения // «Арион», 1994, № 3, с.22-27.
3. Алевич А.В. О поэтическом миропонимании: творчество Джона Донна сквозь призму социокультурных и переводческих стратегий (часть II) // Вестник Московского университета. Серия 22: Теория перевода. 2015. № 2. С. 38-55.
4. Александрова А.А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Александрова Анна Алексеевна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. - Москва, 2007. - 24 с.
5. Алексеева Е.А. К вопросу о переводческих текстовых стратегиях // Вестник Северо-восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Том 12, № 2. – 2015. – с. 82-89.
6. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 3–32.
7. Ахапкин Д.Н. Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972-1995). - СПб.: ЗАО «Журнал "Звезда"», 2009. – 132 с.
8. Ахапкин Д.Н. "Филологическая метафора" в поэзии И. Бродского: диссертация кандидата филологических наук : 10.02.01.- Санкт-Петербург, 2002.- 168 с.: ил. РГБ ОД, 61 03-10/621-9.
9. Ахмедова Т.Ф. Проблема автоперевода в творчестве двуязычного поэта И. Бродского // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. №3. – 2010 – с. 51-57.

10. Балалыкина Э.А., Егоров Д.С. Концепт «Человек» в поэзии И. Бродского // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. Т. 149. № 2. С. 228-237.
11. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора: Материалы к словарю. – М.: Ин-т рус. яз. АН СССР, 1991. – 193 с.
12. Баранов А.Н. Предисловие редактора. Когнитивная теория метафоры почти 20 лет спустя [Текст] / А.Н. Баранов // Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М., 2004.
13. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Словарь русских политических метафор. М., 1994.
14. Белавин И. Искусство перевода, или Оправданный Пастернак: Эссе. – Новая Юность 2013, 4 (115). http://magazines.russ.ru/nov_yun/2013/4/7b.html (дата обращения: 17.09.17).
15. Белозерцева Н.В., Алексеева О.П., Парфенова Ю.А. К вопросу о классификации переводческих деформаций. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 10(76): в 3-х ч. Ч. 3. С. 69-74.
16. Бондаренко В. Г. Бродский. Русский поэт. Серия: ЖЗЛ. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 448 с.
17. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. – М.: УРАО, 2000. – 208 с.
18. Бродский И.А. Blues. Törnfaller. A Song. To My Daughter. Переводы с английского. Вступление Виктора Куллэ / Иностранная литература 2013, №1. http://magazines.russ.ru/inostran/2013/1/b10.html#_ftnref3 (дата обращения: 3.10.17).
19. Бродский И.А. Конец прекрасной эпохи: Стихотворения – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2009. – 144 с.
20. Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Эссе / Пер. с англ. Г. Дашевского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 192 с.

21. Бродский И.А. Новые стансы к Августе: Стихотворения. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. – 160 с.
22. Бродский И.А. Остановка в пустыне: Стихотворения, поэмы. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 256 с.
23. Бродский И.А. Пейзаж с наводнением: Стихотворения. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. – 256 с.
24. Бродский И.А. Письма римскому другу: Стихотворения. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 288 с.
25. Бродский И.А. Урания [Текст] / И. Бродский. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2009. – 224 с.
26. Будаев Э.В. Когнитивная теория метафоры: новые горизонты [Текст] / Э. В. Будаев, А. П. Чудинов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. — 2013. — № 1 (110). — С. 6-13.
27. Будаев Э.В. Становление теории когнитивной метафоры [Текст] / Э.В. Будаев// Лингвокультурология. - Вып. 1. - Екатеринбург, 2007. - С. 16-32.
28. Ваннер А. Поэзия перемещения. Авторский перевод русско-американских поэтов. Перевод с английского Елены Ариан // Новый Журнал 2017, 289. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2017/289/poeziya-peremesheniya.html> (дата обращения 28.03.2018).
29. Вейцман А. Бродский в переводе. Беглые комментарии / Слово\Word 2007, 56. <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/56/ve36.html> (дата обращения: 09.06.17).
30. Венцлова Т. Статьи о Бродском. М., “Baltrus”; “Новое издательство”, 2005, 176 с.
31. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). - М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, - 224 с.

32. Вознесенский А.А. Русская поэзия 1960-х годов как гипертекст URL: <http://www.ruthenia.ru/60s/voznies/40/architecturnoe.htm> (дата обращения: 04.02.2018).
33. Волгина А.С. Joseph Brodsky's "A Part of Speech": от авторизованного перевода к автопереводу // Вестник нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. №39. – 2017. – с. 70-80.
34. Воскресенская Н.А. Функция переводческого метатекста (на материале предисловия Э. Шаррьера к французскому переводу «Записок охотника») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2-2. С. 362-365.
35. Гарбовский Н.К. Перевод и «переводной дискурс» // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. – 2011. – № 4. – С. 3-20.
36. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Изд-во МГУ, 2004. 544 с.
37. Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. – СПб., 2005. – 376 с.
38. Глазунова О.И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. — СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ; Нестор-История, 2008. — 312 с.
39. Глазунова О.И. Мотивы оледенения и конца жизненного пути в поэзии И. Бродского 80-х годов (о стихотворении «Эклога 4-я (зимняя)») // Рус. литература. 2005. № 1. С. 241–352.
40. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Гончаренко С. Ф. Собрание избранных сочинений в трёх томах. М.: «РЕМА», 1995 Т.3. С. 90-100. 550 с.
41. Григорьев В.П. Поэтика слова. — М.: Наука, 1979. – 344 с.
42. Грицман А. Пятнадцать лет спустя. Бродский в Америке. Эссе // Вестник Европы. 2013, 36.
43. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. 1994. № 4.

44. Довлатов С.Д. "Будущее русской литературы в эмиграции" — The Third Wave: Russian Literature in Emigration. Ann Arbor, 1984. P. 287-289.
45. Еремина О.В., Харитонов В. Философия образования в отечественной культурно-исторической традиции: история и современность. 2016. С. 45-52.
46. Жданов И. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2016. – 176 с.
47. Звегинцев В.А. Теоретико-лингвистические предпосылки гипотезы Сепира-Уорфа // Новое в лингвистике, Вып. 1. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 111—134.
48. Зырянова М.В. Метатекст как источник информации о трудностях, возникающих в процессе перевода // Язык, коммуникация и социальная среда. 2012. № 10. С. 172-180.
49. Иванова Н. «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» (Александр Исаевич об Иосифе Александровиче) // Знамя 2000, 8. <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/8/ivanova.html> (дата обращения: 14.11.17).
50. Иличевский А. Биография поэта как факт языка // Новый Мир 2007, 1. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/1/ili14.html (дата обращения: 25.11.17).
51. Казарин Ю.В. Беседы с Майей Никулиной: 15 вечеров / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2011. – 476 с.
52. Казарин Ю.В. Поэзия и литература: книга о поэзии. Изд-во Уральского ун-та, 2011 – 164 с.
53. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1997. – 261 с.
54. Карпухина В.Н. Эффективность современных теорий и моделей перевода: когнитивно-аксеологический аспект // Известия Алтайского государственного университета. 2012. № 2-1. С. 134-139.

55. Кедров К.А. Метаметафора. М.: ДООС; Издание Елены Пахомовой, 1999. 54 с.
56. Кедров К.А. Поэтический космос. М.: Советский писатель, 1989. 480 с.
57. Кобеляцкая И.И. Проблема исторической личности в творчестве Иосифа Бродского // Вестник российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, №2. – 2011 – с. 53-63
58. Козлов В.И. Четыре подступа к циклу И. Бродского «Часть речи» / Пристальное прочтение Бродского. Сборник статей // Ростов-на-Дону: 2010. – с. 87-146
59. Крестиченко А.К., Сыров И.А. Механизмы образования метафоры в поэтических текстах И. Бродского // В сборнике: Русский язык: история и современное функционирование Сборник научных трудов, посвящается памяти Ольги Мироновны Трахтенберг. Стерлитамак, 2014. С. 131-137.
60. Кривулин В.Б. Леонид Аронзон — соперник Иосифа Бродского // Охота на мамонта. СПб: Блиц, 1998. — С. 152—158.
61. Кручик И. Какие особенности поэтики Иосифа Бродского чаще всего используют его подражатели // Сетевая словесность. 2002 <http://www.netslova.ru/kruchik/brodsky.html> (дата обращения: 10.08.17).
62. Крюкова Н. Ф. Метафорика и смысловая организация текста: Монография. Тверь: Твер. гос.ун-т, 2000.- 162 с.
63. Коваленко Ю.С., Кудряшов И.А. МЕТАФОРА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ // Научное сообщество студентов XXI столетия. ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ: сб. ст. по мат. XL междунар. студ. науч.-практ. конф. № 3(40). URL: [https://sibac.info/archive/guman/3\(40\).pdf](https://sibac.info/archive/guman/3(40).pdf) (дата обращения: 27.03.2018).
64. Колкер Ю. Несколько наблюдений (О стихах Иосифа Бродского) Грани. 1991. No. 162. С. 93-152. 51.

65. Колобаева Л.А. Связь времён: Иосиф Бродский и серебряный век русской литературы // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2002. — № 6.
66. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. — М.: ЭТС, 2002. — 424 с.
67. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учебник. — М.: Высш.шк., 1990. — 253 с.
68. Коржавин Н.М. Генезис «стиля опережающей гениальности», или миф о великом Бродском // Континент 2002, 113 URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2002/113/kor.html> (дата обращения: 27.03.2018).
69. Кочнова К.А. Вопросы изучения языковой картины мира писателя // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 11 [Электронный ресурс]. URL: <http://human.snauka.ru/2014/11/8328> (дата обращения: 20.02.2017).
70. Кубрякова Е.С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. — М.: МГУ, 1996. — 245 с.
71. Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России, 1957-1972: дисс. канд. филол. наук : 07.01.01; Москва. — 1996. — 246 с.
72. Куллэ В.А. Структура авторского 'Я' в стихотворении Бродского 'Ниоткуда с любовью'. // Новый журнал. — Нью-Йорк, 1990. -- N 180. — С. 159-172.
73. Кушнина Л.В. Перевод как синергетическая система [Текст] / Л. В. Кушнина // Вестник Пермского университета. Сер. «Российская и зарубежная филология». — 2011. — № 3 (15). — С. 81–86.
74. Кюст Й. Бродский как предмет исследования: восемь лет спустя // НЛО 2004, 67 <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/ku8.html> (дата обращения 02.08.2017).
75. Лакофф Дж., Метафоры, которыми мы живем. [Текст] / Дж. Лакофф, М.Джонсон - М., 2004.

76. Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода // Международные связи русской литературы: Сб. статей под ред. акад. М.П. Алексеева, - М. –Л.: Наука, 1963. С. 5-63.
77. Левицкий Р. О принципе функциональной адекватности перевода // Сопоставительно языковедение. — София, 1984. - Т. 9, № 3; Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. - М., 2009.
78. Ли Ч.Е. «Конец прекрасной эпохи». Творчество И. Бродского. Традиции модернизма и постмодернистская перспектива. СПб.: Академический проект, 2004. 160 с.
79. Лимонов Э.В. Поэт-бухгалтер/ Мулета. Ред. Толстый. Paris: Vivrisme, 1984. С. 133-135.
80. Липатникова И., Петрова Н.А. Пространство Венеции в лирике Иосифа Бродского // Мировая литература в контексте культуры. 2007. № 2. С. 200-202.
81. Лонсбери Э. Иосиф Бродский как американский поэт-лауреат // Новое литературное обозрение. 2002. № 56.
82. Лосев А. Первый лирический цикл Иосифа Бродского. // Часть речи. — Нью-Йорк, 1981/82. — Альм. N 2/3. — С. 63-68.
83. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. — 2-е издание, испр. — М.: Молодая гвардия, 2006 — 447(1) мс.: илл. — («Жизнь замечательных людей: Сер. биогр.,; Вып. 1027).
84. Лядова Н.А. Кушнина Л.В Переводческие стратегии: скопос текста оригинала vs скопос текста перевода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 4 (46): в 2-х ч. Ч. I. С. 110-113.
85. Макаренко Н.В. Художественное своеобразие лирики Бродского // Электронный журнал Экстернат.РФ, 2012. URL: <http://ext.spb.ru/faq/1034-2012-03-02-02-36-47.pdf> (дата обращения: 10.08.17).

86. Мандельштам О.Э. Египетская марка: Воспоминания, очерки, эссе. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. – 288 с.
87. Мандельштам О.Э. Я вернулся в мой город: Стихотворения. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2013. – 288 с.
88. Медведева Н.Г. И. Бродский и античная буколическая традиция // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2006. № 5-1. С. 56-69.
89. Мельникова Е.В. Некоторые аспекты фрейма «тактильность» в сенсорной картине мира И.А. Бродского // Вестник Череповецкого государственного университета. 2010. Т. 4. С. 36-40.
90. Милош Ч. Гигантское здание странной архитектуры (Интервью Валентине Полухиной) // Памяти Иосифа Бродского. Спецвыпуск / Лит. обозрение. 1996. № 3. С.23-28. — То же: Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: Журнал “Звезда”, 1997. С.313-325.
91. Минский М. Фреймы для представления знаний. 1979. [Электронный ресурс]. URL:<http://www.litmir.net/br/?b=134682> (дата обращения: 15.03.2018).
92. Минченков А.Г. Когниция и эвристика в процессе переводческой деятельности [Текст] / А. Г. Минченков. – СПб. : Антология, 2007. – 256 с.
93. Минченков А.Г. Проблема выделения единицы перевода и возможности ее решения в рамках когнитивно-эвристической модели [Текст] / А. Г. Минченков // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2008. – № 1 (Ч. II). – С. 162–166.
94. Михайлова И.М. О стратегии переводов нидерландской поэзии в раннее советское время // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 59. С. 142-146.
95. Мишанкина Н.А., Орлова О.В. К вопросу о метафоре звучания в поэзии И. Бродского // Вестник ТГПУ. 2004 – №1. – С. 34-37.

URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-metafore-zvuchaniya-v-poezii-i-brodskogo-1> (Обращение: 13.08.2017).

96. Мишанкина Н.А. Метафорические модели лингвистического дискурса / Н.А. Мишанкина // Вестник Томского государственного университета. — 2009.-№324.-С. 41-49.

97. Мищенко Е.В. Античный текст И.А. Бродского // Филология и человек. 2009. № 2. С. 123-131.

98. Мордовцева А.А. Иосиф Бродский: феномен русского зарубежья // Вече. Журнал русской философии и культуры. – 2007. – №18. – С. 150-156

99. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

100. Назин А.С. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж.Р.Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно» и его переводах на русский язык: дис.... канд. филол. наук / А. С. Назин. – Екатеринбург, 2007. – 201 с.

101. Науменко А.В. «Часть речи» И. Бродского // Язык и культура: Третья междунар. конф.: Тез. докл. Киев, 1994. С. 246—247.

102. Нестеров А. Автоперевод как автокомментарий // Иностранная литература 2001, 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/7/nester.html> (дата обращения: 18.05.2018).

103. Николаева О.А. Шесть стихотворений. «Знамя», 1989, № 3 («Их Великим Постом Нарьян-Мар муштровал...», ГОЛОСА, ДЕРЕВЬЯ, СЕМЕЙНЫЕ СТРАСТИ, В СТОЛОВОЙ, ЗДЕСЬ).

104. Николаев С.Г. Об одном стихотворении Бродского и его переводе, выполненном автором // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. Пятигорск, 1999. № 3. С. 40–45.

105. Новиков А.А. Поэтология Иосифа Бродского // МАКС Пресс, 2001 – 98 с.

106. Платт Д.Б. «Отвергнутые приглашения к каменным объятиям: Пушкин — Бродский — Жолковский» // НЛО 2004, 67 <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/pl10.html> (дата обращения: 05.08.2017).
107. Плотников И.В. Концепт «ХОЛОД» в поэтическом цикле И. Бродского «Часть речи» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 6. Ч. 1. С. 31-34.
108. Плотников И.В. Метафорология в истории науки // Философия и наука. Материалы XV Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) // Екатеринбург, 21 апреля 2016 г. / под ред. Л.А. Беляевой и О.А. Блиновой / ООО «Вектор-Плюс» – Екатеринбург, 2016. – с. 320-327.
109. Плотников И.В. Сравнительный анализ когнитивных метафор в переводах английских стихов И. Бродского на русский язык // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики // Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2016. №3 – с. 160-167.
110. Плотникова М.В. Стилистическое и когнитивное исследование тропов в балладах Ф. Вийона и их переводах на русский язык: автореф. дис. . канд. филол. наук: 10.02.20. М.В. Плотникова. Екатеринбург, 2012. 24 с.
111. Полухина В.П. Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996—2005). СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2006. 544 с.
112. Полухина В.П. Литературное восприятие Бродского в Англии / В. П. Полухина // ж. Стороны света, № 9, 2010.
113. Прокопьева А.А. Сопоставительное исследование метафорических моделей в русскоязычных и англоязычных романах В.В. Набокова : дис.... канд. филол. наук / А. А. Прокопьева. – Екатеринбург, 2007. – 260 с.
114. Пярли Ю. Синтаксис и смысл. Цикл «Часть речи» И. Бродского // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki, 1996. С. 409—418

115. Ранчин А.М. «Метаметафора» в поэзии Иосифа Бродского // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. 2015. Т. 16. С. 160-165.
116. Ранчин А.М. Философская традиция Иосифа Бродского // Литературное обозрение. 1993. №3-4.с..3.
117. Романова Т.В. Моделирование как метод верификации в когнитивной лингвистике // Когнитивные исследования языка. Изд-во: Общероссийская общественная организация "Российская ассоциация лингвистов-когнитологов" (Тамбов). 2014. – № 16. – с. 322-327.
118. Сдобников В. В. Стратегия перевода: общее определение // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2011. – С. 165-172.
119. Седакова О.А. О "Бронзовом веке" // Грани. — 1983. — № 130. — С. 274-278.
120. Седакова О.А. Четыре тома. — М.: (Издательство Русского фонда содействия образованию и науке, 2010) Университет Дмитрия Пожарского, 2013: Книга 3. Poetica. — 584 с.
121. Семенова Е. Поэма Иосифа Бродского «Часть речи» // Старое литературное обозрение, 2001, № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/semen.html> (дата обращения: 1.02.2017) .
122. Сергеева Л.А., Хисамова Г.Г., Шаймиев В.А. Художественный текст: функционально-коммуникативный аспект исследования. М.: изд-во МГОУ, 2014. 204 с.
123. Сергеева-Клятис А.Ю., Лекманов О.А. «Рождественские стихи» Иосифа Бродского. Тверь, ТГУ, 2002. 44 с.
124. Складеревская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. — 150 с.

125. Скляренко В.М., Иовлева Т., Ильченко А., Рудычева И. 100 знаменитых евреев / Directmedia, 2014. – 511 с. URL: https://books.google.ru/books/about/100_знаменитых_евреев.html?hl=ru&id=htSPAwwAAQBAJ (дата обращения: 13.06.17).
126. Славянский Н. Carmina vacut taetra // газета "Гуманитарный Фонд", № 5, 1993.
127. Смирнов В. Тоска, взгляни на арлекинов. Стихи. Вступительная статья Ю.Казарина // Урал. – №11. – 2001. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2001/11/smi.html> (дата обращения: 21.08.18)
128. Смирнова А.Ю. Часть речи (“A part of speech”). К проблеме автоперевода // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2011. Т. 11. № 2. С. 69-73.
129. Снегирев И.А. Английские метафизические поэты в переводах Иосифа Бродского // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 2-2. С. 170-174.
130. Снегирев И.А. Формировании метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джонну Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 31. С. 233-238.
131. Соколов К.С. Поэт в поисках стиля: опыт реконструкции творческой истории стихотворения Иосифа Бродского «Неоконченный отрывок» (1964-1965) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2-2. С. 294-298.
132. Сорокин Ю.А. Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры [Текст] / Ю. А. Сорокин. – М. : Гнозис, 2003. – 160 с.
133. Степанова М.А. Реализация общей стратегии позитивной презентации в переводах внешнеполитических президентских выступлений лидеров США,

Великобритании и России // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. – 2014. – № 2. – С. 42-63.

134. Столетов А.И., Лукманова Р.Х. Эстетическое как исток метафизики Иосифа Бродского // Вестник Башкирского университета. 2015. Т. 20. № 1. С. 242-249.

135. Телия В.Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / отв. ред. Серебренников Б.А. М.: Наука, 1988. С. 173—203.

136. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — Санкт-. Петербург: «Искусство—СПБ». 2003. — 616 с.

137. Трифонова А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Трифонова Анастасия Владимировна; [Место защиты: Смоленский государственный университет].- Смоленск, 2014.- 164 с.

138. Трынкова О.В. Метафорическое моделирование в современном англоязычном постмодернистском литературно-художественном дискурсе: диссертация ... канд. Фил. наук: 10.02.04 / Трынкова О. В.; [Место защиты: ГОУВПО "Белгор. Гос. Ун-т"].- Белгород, 2010.- 175 с.

139. Усачева А.Н. Перевод: от лингвистической теории к когнитивной модели // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 2, Языкознание. 2011. № 1 (13). С. 131-137.

140. Уфимцев Р. Хвост ящери. Метафизика метафоры. Калининград: Оттокар, 2010. 295 с.

141. Фрумкин К. Пространство-время-смерть: метафизика Иосифа Бродского, 2010 <http://okno.km.ru/z-chij/staty/brodsky.html> (дата обращения: 17.06.2017).

142. Хило Е.С. Дискуссия о переводческих стратегиях на страницах немецких изданий 1950-1980-х годов (на материале переводов поэзии С. А. Есенина) // Сибирский филологический журнал. 2016. № 3. С. 109-116.
143. Хисамова Г.Г., Овчинникова С.В. О когнитивном анализе художественного текста // Вестник Башкирского университета. 2015. Т. 20. №1. С. 210-213.
144. Чевтаев А.А. Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского: автореф. Дисс. Канд. Филол. наук: 10.01.01 – Росс. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена – Санкт-Петербург, 2006. – 21 с.
145. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: Монография /Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2003. – 248 с.
146. Чудинов А.П. Политическая лингвистика. М.: Флинта: Наука, 2007. 256 с.
147. Шайтанов И. Без Бродского // Арион. – 1996, 1. URL: http://magazines.russ.ru/arion/1996/1/arion_03.html (дата обращения: 1.06.2018).
148. Шайтанов И. Дело вкуса: книга о современной поэзии. – М., 2007. – С. 435–491.
149. Шевченко С.А. Белые пятна, черные дыры: астрономическая метафора в творчестве Иосифа Бродского // Слово.ру: Балтийский акцент. – 2012. – № 4. – с. 86-88. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/belye-pyatna-chernye-dyry-astronomicheskaya-metafora-v-tvorchestve-iosifa-brodskogo> (дата обращения: 13.08.2017).
150. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дисс. Канд. Филол. наук: 10.02.01. - Екатеринбург, 2005. - 314 с.
151. Шуметова Н.В. Исследование типологических параметров поэтического текста в переводе. Вестник Челябинского государственного

университета. 2011. № 28 (243). Филология. Искусствоведение. Вып. 59. С. 152–157.

152. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров // СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 510 с.

153. Янгфельдт Б. Язык есть бог. Заметки об Иосифе Бродском / пер. со шведского Б. Янгфельдта; пер. с английского А. Нестерова — М.: Издательство АСТ : CORPUS, 2016. — 368 с.

154. Янссен-Фесенко Т. А., Вайгель А. / Перевод в структуре ментального пространства: концептуальный подход // Язык и культура, 2013. - № 4 (24). - с. 66-76.

155. Boase-Beier J. A Critical Introduction to Translation Studies [Text] / J. Boase-Beier. – London ; New York : Continuum, 2006. – 200 p.

156. Brodsky J. A Part of Speech // Discover Poetry – Poetry Foundation. – Mode of access: URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/57940/a-part-of-speech> (дата обращения: 13.01.2018).

157. Brodsky J. Collected Poems in English // Farrar, Straus and Giroux. – 2002. – 558 p.

158. Brodsky J. Literature and War — A Symposium: The Soviet Union // The Times Literary Supplement. — 1985. — May 17. — P. 543-544 (пер. В. Куллэ).

159. Brodsky J. Part of Speech // Poetry. – March 1978. – 311-320 p.

160. Brodsky J. Poems // Poemhunter.com - The World's Poetry Archive – 2004 – 42 p.

161. Brodsky J. Selected Poems // London: Penguin Books. – 1988. – 169 p.

162. Brodsky J. Portrait of tragedy // The New Yorker, February 12, 1996. – P. 40.

163. Deignan A., Gabrys D., Solska A. Teaching English Metaphors Using Cross-Linguistic Awareness Activities // ELT Journal. 1997. № 51 (4). P. 352–361.

164. Fauconnier G., Turner M. Conceptual integration networks // Cognitive Science. – Vol. 22, № 2. – 1998. – P. 133–187.
165. Fedychenko L.G. Translation strategy as a state of the translator's activity quality model // Tyumen State University Herald. 2013. № 1. C. 91-96.
166. Fillmore Ch. Frame semantics // Linguistics in the morning calm / The Linguistic Society of Korea. – Seoul : Hanshin, 1982. – P. 111–137.
167. Halverson S. L. Implications of cognitive linguistics for translation studies [Text] / S. L. Halverson // Cognitive Linguistics and Translation: Advances in Some Theoretical Models and Applications / edited by A. Rojo, I. Ibarretxe-Antuñano. – Berlin ; Boston : De Gruyter Mouton, 2013. – P. 33–74.
168. Kiraly D. C. A Social Constructivist Approach to Translator Education: Empowerment from Theory to Practice [Text] / D. C. Kiraly. – London ; New York : Routledge, 2014. – 216 p.
169. Kline George L., Sylvester Richard D. Brodskii Iosif Aleksandrovich. — In: Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature / Eds. by H.B.Weber and G.Breeze. Vol. III. -- Florida: Gulf Breeze, 1979. -- P. 129-137.- 239.
170. Könönen M. «Four Ways Of Writing The City»: St.-Petersburg-Leningrad As A Metaphor In The Poetry Of Joseph Brodsky. — Helsinki: 2003. – 340 p.
171. Kozlova V.V. Metatext as a component of translation strategy // Scientific Newsletter Modern linguistic and methodical-and-didactic research. 2014. № 3. C. 109-116.
172. Kussmaul P. Creativity in the translation process: empirical approaches [Text] / P. Kussmaul // Translation Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies / edited by K. M. van Leuven-Zwart, T. Naaijken. – Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1991. – P. 91–101.
173. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought. 2nd ed. / Ed. by A. Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

174. Lakoff G. Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind. – Chicago; London: University of Chicago Press, 1987. – 614 p.
175. Lakoff G., Johnson, M. Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
176. Macfadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet Muse. // Montreal: MacGill-Queen's University Press, 2000.
177. Merriam-Webster's Online Dictionary, 11th Edition. URL: <http://www.merriam-webster.com> (дата обращения: 11.08.18).
178. Mierau F. Deutsche Eseninübersetzungen // Zeitschrift für Slawistik. 1966. No. 11. S. 317–330.
179. Muñoz Martín R. On paradigms and cognitive translatology [Text] / R. Muñoz Martín // Translation and Cognition / edited by G. M. Shreve, E. Angelone. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2010. – P. 169–188.
180. Musolff A. Promising to End a War = Language of Peace? The Rhetoric of Allied News Management in the Gulf War 1991 [Text] // Language and Peace / Ed. C. Schäffner, A. L. Wenden. – Aldershot: Dartmouth, 1995: 27.01.2015).
181. Polukhina V. (Compil.). Bibliography of Joseph Brodsky's interviews. // Special Issue "Joseph Brodsky". / Russian Literature. — Elsevier: North-Holland, 1995. — Vol. XXXVII-II/III. — C. 417-425.
182. Porter P. Lost properties // The Observer, 1988, December 11. P. 46.
183. Razumovskaya V.A. Self-translation as science-art: Joseph Brodsky legacy // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: гуманитарные науки / Сибирский федеральный университет, 2014 - №2 – с. 294-304.
184. Reiss, Katharina, Vermeer Hans-Jurgen. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie, Tübingen, 1984.
185. Shuneyko A.A., Chibisova O.V. “Two voices conversing aloud” (Victor Sosnora and Joseph Brodsky) // Rhema. Рема. 2018. № 1. С. 19-27.

186. Thorstensson V. Brodsky's Axioms and Formulas: Metaphysics of the Textbook and the Real Meaning of Space Exploration Универсальное и культурно-специфическое в языках и литературах. Сборник статей участников I международной научной конференции. 2012. С. 64-70.

187. Turoma, S. Joseph Brodsky and Orientalism: A Russian Moor in Venice? // Ulbandus review: journal of slavic languages and literatures. 2003, 7, p. 143-154.

188. Volkova T.A. On translation strategy as a universal category in translation studies // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2013. № 1 (22). С. 242-249.

189. Volkova T.A. Translation model, translation analysis, translation strategy: an integrated methodology // Language and Culture. 2014. № 2. С. 151-155.

Приложение 1

Joseph Brodsky

Part of Speech (translated by D. Weissbort)

1

From nowhere with love, Marchember the enth
My dear respected darling, but it doesn't
Matter who, since to be frank, the features aren't
Distinct anymore, neither you nor anyone
Else's everloving friend, salutations
Form one (on the backs of cowboys) of the five continents,
I loved you more than himself or his angels,
And so now am further from you than from both of them,
Late at night at the sleeping valley, deep,
In the small town up to its doorknobs in snow,
Writing on top of the sheets,
Which, to say the least, isn't stated below,
I pummel the pillow, mumbling "you"
Across the seas which have no bounds or limits
In the dark, my whole body repeating anew
Your features as in some crazy mirror.

2

The North crushes metal but leaves glass intact,
teaches the throat to utter: Let me in!
The cold raised me and placed in my hand
a pen to warm my clenched fist.

Freezing, I see the sun going down
over the sea and, no one about.
Either the heel slips on ice, or the earth itself
arches underneath the foot.

And in my throat, where laughter, or speech,
or hot tea is the norm,
the falling snow rings clear and your “farewell”
is dark as Scott wrapped in a polar storm.

3

I recognize this wind, swooping upon the grass,
which lies down under its tartar blast.
I recognize this leaf tumbling into the mud
Of the wayside, like some prince steeped in blood.
Fanning out, a broad arrow across the slant
cheekbones of the wooden house in a foreign land,
autumn in the window down below recognizes
a tear by its face, like a goose by its flight.
And, rolling my eyes up towards the ceiling,
I do not chant the lay of prince what’s-his-name,
but my tongue caresses the Mongol word
in the night, like the khan’s edict to his horde.

4

A catalogue of observations. In the corner it’s warm.
Things bear the imprint of the gaze on them.

Constituting itself as glass is water.

Man's scarier than his skeleton.

A nowhere winter evening with wine.

A veranda under osier attack.

On its elbow the body reclines,
like debris a glacier's left in its track.

In a thousand years, they will dig
a mollusc out from behind the blinds,
printed with lips, through a fringe,
having no one to say goodnight to.

5

Since the heel leaves prints, it's wintertime.

In their wooden things, freezing outside,
the houses recognize themselves through passes-by.

In the evening. in the nocturnal quiet,
what can I tell of the future if

remembering the warmth of your-blank-when you
fell asleep

casts the body out from the soul.

printing it on the wall, like the shadow
of a chair a flickering candle throws;

and under the tablecloth sky drawn down to the forest below.
above the silo tower. the air rubbed by a crow's
wing cannot be roughed up white by the snow.

6

Wooden Laooon for a while casting off
the mountain, positions himself under a huge cloud.
From the cape a keen wind blows in gusts. The voice,
rising in a screech, tries to keep words within the bounds
of sense. A deluge descends; overwound cables
lash the backs of hills like naked shoulders in the bath-house.
Our midwinter Med stirs beyond the crumbled colonnade.
like a salt tongue behind broken teeth.
The heart, grown savage, still beats for two,
every hunter knows where pheasants lie: in a puddle under a stone.
Beyond today stands tomorrow, motionless,
like the predicate beyond the subject.

7

I was born and grew up in the Baltic marshes, by the edge of
zinc-grey breakers always coursing in twosome up the ledge of
the shore and from here all rhymes derive, that wan voice as well,
winding between them, if it does at all,
like moist hair. Propped on a crooked elbow,
the helix will unwind from them not a rumble only,
but the clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle
boiling on the oil-stove, at most – the cries of seagulls.
In these flat lands, what keeps the heart
from falseness, is there's nowhere to hide, you stand out,
and it's only sound space puts a check on:
the eye does not regret the lack of an echo.

8

As for the stats, they always are
That is if there's one, there's another beyond it.
The only way you can look down here from up there
is past eight, to be precise, and with a twinkle.
The sky looks better without them. Although
the opening up of space is better with them.
But the idea is, not to stir
from your rocker on the empty veranda.
As the pilot of a certain craft, hiding
half his face in shadows, says:
It seems there's no life anywhere
and on none of them can you rest your gaze.

9

In the little town, from which death crawled across a classroom map,
the roadway glitters like scales on a carp,
candles gutter on the hundred-year-old chestnut tree
and a cast-iron lion yearns for impassioned speech.
Through the much laundered, faded window gauze
appear arrowing spires and the carnations' gash.
In the distance a streetcar rattles, as in days of yore,
but no one gets off at the stadium anymore.
The real end of the war is a blonde's dress
over the shapely back of a Viennese chair,
and a silvery bullet's winged, humming flight,
taking lives off to the South in July.

(Munich)

10

“Near the ocean”, by candlelight, all around-
a field, lush with clover, sorrel and alfalfa.
In the evening, like Siva, the body grows arms
that yearn to reach out and touch the beloved.
An owl drops into the grass, onto a mouse,
and rafters creak for no reason,
in a wooden city you sleep more sound,
because these days dreams contain only what has happened.
There's a smell of fresh fish. The silhouette
of a chair is sticking to the wall.
Limp gauze stirs in the window, and in the bay the moon's beam
pulls up the tide, like a blanket that has slipped.

11

You've forgotten the village, lost in the marshes
of a wooded province where the kitchen gardens
never have scarecrows – it's not that kind of seed –
and the road too is all brushwood and gullies.
Old Nastasya's dead for sure, and Pesterev, chances are.
and if he's not, he's sitting drunk in a cellar,
or making something out of the headboard of our bed –
a wicket, say, or just some plain old gate.
And in winter they chop firewood there, and turnips they rely on,

and the smoke makes a star blink in the frosty heaven.
And it's no bride in a chintzy gown, but a triumph of dust,
in the window, and a blank space where once we lived.

12

A dark blue morning in the frosted window
recalls a street with lamps aglow,
an icy land, snowdrifts, crossroads,
at the Eastern end of Europe, a cloak-room crowd.
"Hannibal", drones the old bag on the chair,
in phys. ed. the armpit-saturated parallel bars scent the air;
as for the blackboard, which sets your teeth on edge.
it's stayed just as black, the back of it as well.
The silver frost has changed the buzzing bell
into crystal. As for parallel
lines, it all turned out true and became bone-clad.
Don't want to get up. Never did.

13

From the viewpoint of air, the earth's edge
is everywhere. Which, the clouds excepting,
coincides with – no matter how they cover
their tracks – the heels' perception.
And the eye too, which looks around,
scythes through the field, a kind of mower.

On changing places, the sum of small digits
is more unrecognizable than zero.
And a smile will slide, like the shadow of a rook,
along a pock-marked hedgerow, the luxuriant bushes
holding back the dogrose, but shouting
through the honeysuckle, with closed lips.

14

Light frost on the ground and the forest's depilation,
a sky the grey color of roofing iron.
Going outside into an odd-numbered October,
Shivering, you round off the date to "Oh bugger!"
You can't fly away from here like a bird;
since you have travelled the whole universe,
as though looking for your love, it's as if
"the world of nature" has no more pages to move in.
Let's winter here, a black-covered book at hand
hard frost gets to from the outside, the gaze from within, and
with the pen splitting words
into letters, like piled firewood.

15

There's always the possibility of going out of the house
into the street, whose brown length assuages
the eye with driveways, the stark
bare trees, puddles like light patches, and a walk.

The leafy top of an empty head stirs in the breeze,
and the street tapers away into a "V",
like the face into the chin; and a barking cur
flies out from under a gate, like crumpled paper.
The street. Some houses are better
than others: more things on the shelf;
and if only because, should you go berserk,
it'll have to be somewhere else.

16

And so, it gets warmer. In memory, as on the boundary strip,
weeds spring up before the good grain germinates.
One would like to say that in the South, in the fields,
they are already sowing the sorghum – if only one knew where North was.
The earth under the rock's foot is certainly hot,
smells of planks, fresh pitch. And squinting hard
in the blinding rays of the sun,
suddenly you see a clerk's pasty cheeks,
a bustle in the passage, an enamel basin,
a man in a hat, knitting his brows,
and another with a flash, shooting not us,
but a limp body and a pool of blood.

17

If there's something to be sung, sing the shift in the wind
from West to East, when a frozen twig

sways leftwards, creaking in protest,
and your cough flies over the plains to the wooded Dakotas.
It looks like a hare-leaving it to the bullet to widen the breach
between the pen writing these lines, which
has utterly lost its pace, and that thing
which leaves tracks. Head and hand sometimes combine
without resulting in a line,
but laying your ear, like a part of a centaur,
under the voice that's a burr.

18

...and at the word "future" a whole swarm
of mice pours from the Russian tongue
and gnaws at the tasty morsel
of your memory, full of holes like a cheese.
After so many winters, it no longer matters who
or what is standing at the window behind the blinds,
and in the head resounds not an unearthly "do"
but her rustle. Life
you don't look in the mouth, a gift, bares its teeth at each
encounter. Of the whole man you're left
with a part of speech. Of speech, that is. A part of speech.

19

It's not that I'm going insane, but I'm weary of summer.
You reach for a shirt in the drawer and the whole day is lost.

Let winter come quickly and cover it all over,
the town, the people, but first of all, the green.
I shall sleep in my clothes or read someone else's book,
beginning anywhere, while what's left of the year,
like some blindman's cur that's deserted its owner,
crosses the road at the selfsame spot. Freedom
is when you forget the tyrant's middle name,
and the saliva in your mouth is sweeter than halva,
and although your brain is wound tight as a ram's horn,
not a drop falls from the blue eye.

Приложение 2

Joseph Brodsky

“A Part of Speech” (translated by the author)

From nowhere with love the enth of Marchember sir
sweetie respected darling but in the end
it's irrelevant who for memory won't restore
features not yours and no one's devoted friend
greet you from this fifth last part of earth
resting on whalelike backs of cowerding boys
I loved you better than angels and Him Himself
and am farther off due to that from you than I am from both
of them now late at night in the sleeping vale
in the little township up to its doorknobs in
snow writhing upon the stale
sheets for the whole matter's skin –
deep I'm howling "youuu" through my pillow dike
many seas away that are milling nearer
with my limbs in the dark playing your double like
an insanity-stricken mirror.

The North buckles metal, glass it won't harm;
teaches the throat to say "Let me in."

I was raised by the cold that, to warm my palm,
gathered my fingers around a pen.

Freezing, I see the red sun that sets
behind oceans, and there is no soul
in sight. Either my heel slips on ice, or the globe itself
arches sharply under my sole.

And in my throat, where a boring tale
or tea, or laughter should be the norm,
snow grows all the louder and “farewell”
darkens like Scott wrapped in a polar storm.

I was born and grew up in the Baltic marshland
by zinc-gray breakers that always marched on
in twos. Hence all rhymes, hence that wan flat voice
that ripples between them like hair still moist,
if it ripples at all. Propped on a pallid elbow,
the helix picks out of them no sea rumble
but a clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle
on the burner, boiling—lastly, the seagull’s metal
cry. What keeps hearts from falseness in this flat region
is that there is nowhere to hide and plenty of room for vision.
Only sound needs echo and dreads its lack.
A glance is accustomed to no glance back

A list of some observations. In a corner, it's warm.
A glance leaves an imprint on anything it's dwelt on.
Water is glass's most public form.
Man is more frightening than his skeleton.
A nowhere winter evening with wine. A black
porch resists an osier's stiff assaults.
Fixed on an elbow, the body bulks
like a glacier's debris, a moraine of sorts.
A millenium hence, they'll no doubt expose
a fossil bivalve propped behind this gauze
cloth, with the print of lips under the print of fringe,
mumbling "Good night" to a window hinge.

I recognize this wind battering the limp grass
that submits to it as they did to the Tartar mass.
I recognize this leaf splayed in the roadside mud
like a prince empurpled in his own blood.
Fanning wet arrows that blow aslant
the cheek of a wooden hut in another land,
autumn tells, like geese by their flying call,
a tear by its face. And as I roll
my eyes to the ceiling, I chant herein
not the lay of that eager man's campaign

but utter your Kazakh name which till now was stored
in my throat as a password into the Horde.

A navy-blue dawn in a frosted pane
recalls yellow streetlamps in the snow-piled lane,
icy pathways, crossroads, drifts on either hand,
a jostling cloakroom in Europe's eastern end.
“Hannibal...” drones on there, a worn-out motor,
parallel bars in the gym reek with armpit odor;
as for that scary blackboard you failed to see through,
it has stayed just as black. And its reverse side, too.
Silvery hoarfrost has transformed the rattling bell
into crystal. As regards all that parallel-
line stuff, it's turned out true and bone-clad, indeed.
Don't want to get up now. And never did.

You've forgotten that village lost in the rows and rows
of swamp in a pine-wooded territory where no scarecrows
ever stand in orchards: the crops aren't worth it,
and the roads are also just ditches and brushwood surface.
Old Nastasia is dead, I take it, and Pesterev, too, for sure,
and if not, he's sitting drunk in the cellar or
is making something out of the headboard of our bed:
a wicket gate, say, or some kind of shed.

And in winter they're chopping wood, and turnips is all they live on,
and a star blinks from all the smoke in the frosty heaven,
and no bride in chintz at the window, but dust's gray craft,
plus the emptiness where once we loved.

In the little town out of which death sprawled over the classroom map
the cobblestones shine like scales that coat a carp,
on the secular chestnut tree melting candles hang,
and a cast-iron lion pines for a good harangue.
Through the much laundered, pale window gauze
woundlike carnations and kirchen needles ooze;
a tram rattles far off, as in days of yore,
but no one gets off at the stadium anymore.
The real end of the war is a sweet blonde's frock
across a Viennese armchair's fragile back
while the humming winged silver bullets fly,
taking lives southward, in mid-July.

Munich

As for the stars, they are always on.
That is, one appears, then others adorn the inklike
sphere. That's the best way from there to look upon
here: well after hours, blinking.

The sky looks better when they are off.
Though, with them, the conquest of space is quicker.
Provided you haven't got to move
from the bare veranda and squeaking rocker.
As one spacecraft pilot has said, his face
half sunk in the shadow, it seems there is
no life anywhere, and a thoughtful gaze
can be rested on none of these.

Near the ocean, by candlelight. Scattered farms,
fields overrun with sorrel, lucerne, and clover.
Toward nightfall, the body, like Shiva, grows extra arms
reaching out yearningly to a lover.
A mouse rustles through grass. An owl drops down.
Suddenly creaking rafters expand a second.
One sleeps more soundly in a wooden town,
since you dream these days only of things that happened.
There's a smell of fresh fish. An armchair's profile
is glued to the wall. The gauze is too limp to bulk at
the slightest breeze.. And a ray of the moon, meanwhile,
draws up the tide like a slipping blanket.

The Laocoön of a tree, casting the mountain weight
off his shoulders, wraps them in an immense

cloud. From a promontory, wind gushes in. A voice
pitches high, keeping words on a string of sense.
Rain surges down; its ropes twisted into lumps,
lash, like the bather's shoulders, the naked backs of these
hills. The Medhibernian Sea stirs round colonnaded stumps
like a salt tongue behind broken teeth.
The heart, however grown savage, still beats for two.
Every good boy deserves fingers to indicate
that beyond today there is always a static to-
morrow, like a subject's shadowy predicate.

If anything's to be praised, it's most likely how
the west wind becomes the east wind, when a frozen bough
sways leftward, voicing its creaking protests,
and your cough flies across the Great Plains to Dakota's forests.
At noon, shouldering a shotgun, fire at what may well
be a rabbit in snowfields, so that a shell
widens the breach between the pen that puts up these limping
awkward lines and the creature leaving
real tracks in the white. On occasion the head combines
its existence with that of a hand, not to fetch more lines
but to cup an ear under the pouring slur
of their common voice. Like a new centaur.

There is always a possibility left—to let
yourself out to the street whose brown length
will soothe the eye with doorways, the slender forking
of willows, the patchwork puddles, with simply walking.
The hair on my gourd is stirred by a breeze
and the street, in distance, tapering to a V, is
like a face to a chin; and a barking puppy
flies out of a gateway like crumpled paper.
A street. Some houses, let's say,
are better than others. To take one item,
some have richer windows. What's more, if you go insane,
it won't happen, at least, inside them.

... and when “the future” is uttered, swarms of mice
rush out of the Russian language and gnaw a piece
of ripened memory which is twice
as hole-ridden as real cheese.

After all these years it hardly matters who
or what stands in the corner, hidden by heavy drapes,
and your mind resounds not with a seraphic “do,”
only their rustle. Life, that no one dares
to appraise, like that gift horse's mouth,
bares its teeth in a grin at each
encounter. What gets left of a man amounts
to a part. To his spoken part. To a part of speech.

Not that I am losing my grip; I am just tired of summer.
You reach for a shirt in a drawer and the day is wasted.
If only winter were here for snow to smother
all these streets, these humans; but first, the blasted
green. I would sleep in my clothes or just pluck a borrowed
book, while what's left of the year's slack rhythm,
like a dog abandoning its blind owner,
crosses the road at the usual zebra. Freedom
is when you forget the spelling of the tyrant's name
and your mouth's saliva is sweeter than Persian pie,
and though your brain is wrung tight as the horn of a ram
nothing drops from your pale-blue eye.